

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**“Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura”**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paloma Rodera Martínez

Director

Antonio Muñoz Carrión

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

**“LO POSMODERNO Y SUS SÍMBOLOS EN LA ESCENA
DE LO COTIDIANO: MATADERO MADRID, ESCENARIO
TEATRAL DE LA CULTURA”.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Paloma Rodera Martínez

Bajo la dirección del doctor:

Antonio Muñoz Carrión

Madrid, 2015

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:

Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura

A María y Miguel

Agradecimientos

A María y Miguel por su “inversión a fondo perdido”, sin su “beca” esta Tesis no habría sido posible.

A la familia Zurlo por su “residencia” en Bucchi, un paraíso en la Tierra. Gracias a su generosidad he encontrado el contexto idóneo para redactar estas palabras.

A la Biblioteca Nacional y sus fondos bibliográficos. A todo su personal, por la amabilidad y disposición con la que llevan a cabo su trabajo diario.

A Matadero Madrid, y en especial a Carlota Álvarez-Basso, por el interés mostrado por mi proyecto de investigación.

A todos los sujetos anónimos que han participado en el proceso de obtención de datos acerca del objeto de esta Tesis.

A Jorge, por ser un ejemplo de vida académica y profesionalidad.

A la UCM, por ser mi casa en muchos sentidos en los últimos diez años. En especial al personal de secretaría por su ayuda con los trámites burocráticos.

A Antonio, por todo su esfuerzo y dedicación. Gracias a su compañía en este viaje emocionante.

ÍNDICE

0.1. Teatro bajo la arena (Preámbulo)	8
0.2. Introducción y metodología	12
PARTE I. Marco teórico	28
1. Espacio intersticial	29
1.1. Microsociología y la metáfora teatral de Erving Goffman	38
1.1.1. Biografía del autor	40
1.1.2. La interacción social	43
1.1.3. El enfoque dramatúrgico	46
1.2. Un enfoque antropológico desde el teatro: Eugenio Barba	52
1.2.1. Biografía del autor	54
1.2.2. Antropología teatral	55
1.3. Resultado de la simbiosis entre disciplinas	63
1.3.1. El individuo como actor-personaje	66
1.3.2. La vida cotidiana como representación	68
1.4. El papel del espectador contemporáneo: la perspectiva de Jacques Rancière y Luis Puelles	70
1.4.1. Los roles del espectador hoy	77
1.4.2. El otro como constructor de la identidad propia	80
2. Radiografía de la Posmodernidad	82
2.1 La Posmodernidad	85
2.1.1. Posmodernidad, directora de nuestros roles diarios	88
2.1.2. Lo moderno y lo posmoderno	89
2.1.3. Tecnologías: la expansión de internet y la democratización del transporte	91
2.1.4. Nuevas temporalidades	94

2.1.5. Modernidad líquida.....	97
2.1.6. Consumo, la mirada de Lipovetsky.....	98
2.1.7. ¿Cultura visual?.....	100
2.1.8. La cultura de lo híbrido.....	102
2.1.9. La muerte de los grandes relatos y los juegos del lenguaje.....	103
2.2. El ciudadano.....	105
2.2.1. Ciudadano, actor de los <i>Espacios Intermedios</i>	107
2.2.2. Las dimensiones de lo humano: características posmodernas.....	111
2.2.3. Construcciones de identidad.....	113
2.2.3.1. Arte escénico.....	114
2.2.3.2. Una mirada desde la psicología.....	120
2.2.3.3. La perspectiva etológica.....	124
2.2.4. Prosumidor, un consumo comprometido.....	127
2.3. La ciudad.....	129
2.3.1. Espacio escénico, la ciudad como decorado urbano....	131
2.3.2. La reinención de la plaza pública.....	135
2.3.3. Arquitectura y espacio público.....	137
2.3.4. Madrid como escenario.....	139
2.3.5. Del espacio escénico al <i>Espacio Intermedio</i>	142
2.3.6. Sobre ecología humana, topografías y cartografías.....	143
2.4. La cultura.....	147
2.4.1. El texto teatral, la cultura como <i>lo que somos</i>	149
2.4.2. La Nueva Cultura.....	150
2.4.3. Construcción de la identidad a partir de la cultura.....	153
2.4.4. Los simulacros culturales.....	158
2.4.5. Aspecto lúdico.....	159
2.4.5.1. <i>Paideia</i> y <i>Ludus</i>	162
2.4.5.2. El juego como elemento cultural.....	163
2.5. Lo simbólico.....	165
2.5.1. Lo simbólico en el teatro.....	167

2.5.2. Los símbolos en la Posmodernidad.....	171
2.5.3. Lo <i>meta</i>	173
2.5.4. Individuo social, individuo simbólico.....	177
2.6. Lo cotidiano.....	178
2.6.1. Definiciones de lo cotidiano.....	180
2.6.2. <i>Habitar</i> el espacio: cuerpo y tiempo.....	183
2.7. A modo de síntesis: Lo intermedio.....	187

PARTE II. METODOLOGÍA: MODELO DE ANÁLISIS DE PRÁCTICAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS.....193

3. Origen del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.....	196
4. Metodología seguida para la elaboración del modelo.....	203
5. Modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.....	208
6. Plantilla del modelo de análisis.....	217
6.1. Organización y categorización de recogida de datos.....	217
6.1.1. Metodología cualitativa.....	218
6.1.1.1. La recepción mediática: prensa y revistas.....	220
6.1.1.2. Autoimagen del centro: textos institucionales....	220
6.1.1.3. El público: receptores de la producción cultural.....	221
6.1.1.4. Otros agentes de la cultura: gestores culturales y artistas.....	221
6.2. Aspectos de análisis (categorías del modelo).....	223
6.2.1. TABLA 1. Convención en el teatro: Marco de situación del centro.....	223

6.2.2. TABLA 2. Análisis de los elementos concretos que configuran el centro analizado.....	225
6.2.3. TABLA 3. Otros aspectos que intervienen en el desarrollo de las manifestaciones culturales contemporáneas.....	227
7. ¿Cuál es el futuro de los modelos culturales?	229
PARTE III. ANÁLISIS DE CASO: MATADERO MADRID, ESCENARIO TEATRAL DE LA CULTURA EN MADRID	231
8. Introducción al recinto Matadero Madrid	232
9. Tipologías espaciales, una nueva forma de ver Matadero	245
9.1. Espacios de exhibición.....	251
9.2. Espacios de creación.....	272
9.3. Espacios de socialización.....	299
9.4. Otros espacios.....	318
10. Recogida de datos sobre el recinto Matadero Madrid	325
10.1. La recepción mediática: prensa y revistas	326
10.2. Autoimagen del centro: textos institucionales ..	329
10.3. El público: receptores de la producción cultural	332
10.4. Otros agentes de la cultura: gestores culturales y artistas	337
PARTE IV. CONCLUSIONES	340
BIBLIOGRAFÍA	359
Thesis abstract and Essentials references¹	376

¹ Resumen en inglés y principales referencias bibliográficas.

0.1. Teatro bajo la arena (Preámbulo)

“(Telón gris)”

AUTOR:

Señoras y señores: No voy a abrir el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y a donde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. Ángeles, sombras, voces, lirás de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de mujer, o el labio cansado del comerciante. Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. ¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes? ¡Ja, ja, ja! Diréis que esto es un sermón. Y bien, ¿es que es feo un sermón? Casi todos los que me oyen han dado un portazo y han salido de casa dejando a su padre o a su madre en un momento en que por su bien les reñían, y en este instante darían todo lo que tienen, hasta los ojos, por volver a oír las dulces voces desaparecidas. Lo mismo ahora. Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en el desierto. Pero no importa. Sobre todo a vosotros, gentes de la ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías. Todo lo que hacéis es buscar caminos para no enterarse de nada. Cuando suena el viento, para no entender lo que dice, tocáis la pianola; cubrís de encajes las ventanas; para poder dormir tranquilos y acallar al perenne grillo de la conciencia, inventáis las casas de caridad.

¡Sermón!, sí, ¡sermón! ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado! La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro, sino en mitad de la calle; y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura; quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones; para eso es poeta, pero con gran modestia. Cualquiera lo puede hacer. El autor

sabe hacer versos, los ha hecho, a mi juicio, bastante buenos, y no es mal hombre de teatro, pero ayer me dijo que en todo arte había una mitad de artificio que por ahora le molestaba, y que no tenía gana de traer aquí el perfume de los lirios blancos o la columna salomónica turbia de palomas de oro

[...]

El olor de los lirios blancos es agradable, pero yo prefiero el olor del mar. Yo puedo decir que el olor del mar mana de los pechos de las sirenas, y mil cosas más, pero a él ni le importa ni lo oye, él sigue llamando a las costas en espera de nuevos ahogados, esto es lo que le importa al hombre. Pero ¿cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?”²

¿Por qué ir al teatro a ver lo que pasa y no lo que nos pasa? Esta cuestión, que Lorca trabaja como la búsqueda más absoluta de la verdad en el escenario, es llevada en este estudio al límite, buscando un arte sin artificio, si eso es posible, que se encuentra en lo cotidiano. *Vamos a ver lo que nos pasa*. El prólogo de Federico García Lorca es el inicio de las páginas que siguen. En él se establece una búsqueda de la verdad en el teatro. Lorca habla a través de sus personajes de la manera de encontrar una nueva forma de contar. Es fundamental la distinción que establece entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena, para entender la diferencia que se establece entre dos niveles discursivos en el hecho teatral. Me sitúo frente a dos maneras distintas de entender el teatro como herramienta de comunicación. Existe un teatro cuya finalidad principal es entretener al espectador, contagiarle emociones con unos buenos versos y hacerle “pasar un buen rato”. También hay otro tipo de teatro, un teatro que busca remover la conciencia del espectador, que busca la

² Prólogo de *Comedia sin título* de Federico García Lorca.

reflexión y la generación de inquietud en quien lo recibe y huye de la complacencia. Este teatro que mueve, es el que impulsa la búsqueda de la verdad, la ruptura de la separación entre las tablas y el público. La creación de un espacio “intermedio” en el que conviven lo escénico y lo cotidiano.

0.2. Introducción y metodología

El tema tratado en esta investigación es el estudio de las prácticas culturales contemporáneas, ya que como investigadora he observado que hoy nos encontramos ante un nuevo tipo de acceso a la cultura. Esta aproximación difiere de los modelos tradicionales basados en una experiencia de visualización con carácter unidireccional, y manteniendo siempre cierta distancia con el hecho cultural. Me estoy refiriendo a la disposición proxémica del visitante de la institución museo que debe guardar silencio, respetar unos recorridos y unas distancias con las obras de arte. Sin embargo ahora, la cultura se vive en primera persona, el ciudadano se convierte en personaje protagonista de la experiencia cultural.

El objetivo principal de este estudio es determinar las causas de la aparición de este fenómeno y ofrecer un modelo que permita describir y analizar los espacios en los que suceden estas manifestaciones que he denominado *Espacios Intermedios*. Específicamente, la forma de abordar la cuestión se relaciona directamente con el mundo escénico, a través del cual se desarrollan analogías con la vida social y cultural.

La Tesis Doctoral se articula en cuatro partes. La primera corresponde a aquellas teorías y conceptos fundamentales en los que se sitúa el estudio. Esta parte pretende ser una gran conversación entre unos cincuenta autores que dialogan sobre contextos culturales; cada uno desde la posición de su disciplina. Una segunda parte, que constituye la metodología empleada en la investigación, la creación de este modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas. La tercera se centra en el objeto de la investigación: el recinto Matadero Madrid, y que supone la primera aplicación práctica del

modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas. En cuarto lugar se ofrecen las conclusiones generadas por el estudio. Finalmente, a modo de *coda*, se incluyen una serie de anexos relativos a aquellos materiales utilizados y generados a lo largo del proceso de doctorado. Para completar el estudio se pueden consultar las referencias bibliográficas y un resumen en inglés de la Tesis.

En la realización de esta investigación hay una motivación personal respecto al análisis de las prácticas del ámbito cultural, en el que me sitúo profesional y académicamente. Debido a mi formación multidisciplinar, y ante la creencia en la práctica de lo interdisciplinar, la hibridación de disciplinas se convierte en una responsabilidad dentro de mi labor investigadora. Esta mezcla me ha llevado a la necesidad de encontrar un campo de estudio adecuado para explicar los fenómenos culturales contemporáneos.

Otra motivación importante, siempre desde un enfoque interdisciplinar, es la necesidad de atender a aquello que está sucediendo en el momento presente, a dar cuenta de los fenómenos que suceden en el tiempo que vivimos. Concedo una gran importancia a la historia, y es la principal fuente de explicación de las causas de las situaciones del presente, pero, quizás sea por mi formación teatral, el *aquí y ahora*, fundamental en la representación, también lo es en el contexto de esta tesis.

Por último, esta investigación está motivada por la urgencia de hacerse cargo, desde este campo de conocimiento, de los espacios que están proliferando y

que se denominan a sí mismos laboratorios de creación. Cada uno de ellos con idiosincrasias y realidades distintas.

El contexto de esta investigación se sitúa en los que he denominado *Espacios Intermedios*, es decir, aquellos contextos en los que la cultura es generada por el ciudadano contemporáneo, y su experiencia, como decía, difiere de los modelos tradicionales de aproximación a ella.

Estas prácticas contemporáneas se enmarcan en una ciudadanía desencantada políticamente, con una comunicación derivada del desarrollo tecnológico. A nivel histórico la crisis financiera ha supuesto una demanda de cambio en los valores capitalistas de consumo e individualismo. Nos encontramos en un momento de búsqueda espacios en los que desarrollar proyectos colectivos y de lo biológico en un compromiso con la naturaleza adquirido en los discursos de sostenibilidad. Aquí también entra en relación la situación de una normativa estricta de leyes que impiden la libre expresión del individuo en sus ámbitos cotidianos. La ciudad no pone a disposición espacios accesibles en los que desarrollar la creatividad y romper las convenciones, ¿cumplen estos espacios esa función?

Ante el panorama actual descrito surgen iniciativas ciudadanas e institucionales que permitan dar cabida a la ruptura y a las dinámicas de la espontaneidad. En esta Tesis Doctoral nos hacemos las siguientes preguntas:

En primer lugar se busca entender la relación que se establece entre la vida cotidiana y la representación en la vida de las tablas. Para ello iremos de la mano de Goffman y Barba.

En cuanto a lo simbólico, y cómo veremos en la corriente del interaccionismo simbólico, la cual habla de intercambio de unidades simbólicas en la interacción social, ¿podemos ser las personas esas unidades?

Me interesa descubrir si las dinámicas de funcionamiento de los espacios de creación contemporáneos se relacionan con dinámicas de épocas anteriores, ¿hemos heredado formas de relación o hemos generado nuevas dinámicas grupales?

En lo que refiere a la relación entre agentes culturales y público, entre creador y espectador, parece que la perspectiva del arte participativo ha cambiado notablemente esta relación. ¿De qué modo? ¿Existen modificaciones de los roles encarnados por ambos en el juego cultural?

Las tecnologías han supuesto una revolución de la que la cultura no ha escapado ¿cómo es la relación de los centros de creación con ellas? ¿Son herramientas útiles para la comunicación? ¿Cómo se relacionan la comunidad física y la virtual en estos espacios?

Siguiendo la línea de Goffman en relación a las interacciones sociales entre individuos, ¿Cómo son esas conexiones en lo que se refiere a las interacciones culturales? ¿Qué importancia adquiere el juego en la faceta didáctica del aprendizaje cultural?

La faceta lúdica va de la mano de los espacios de socialización que se proponen enmarcados en los laboratorios de creación ¿Cuál es la relación entre esos espacios y la cultura?

En relación al consumo, y deteniéndonos en la propuesta de una sociedad del *hiperconsumo* de Lipovetsky ¿Cómo encaja el consumo cultural? ¿Consumimos cultura como consumimos alimentos o bienes materiales?

Ahora pasemos a desarrollar una serie de objetivos generales y específicos que guían esta investigación:

- Analizar estas nuevas prácticas culturales de una forma completa, encontrando el campo de investigación adecuado para ello.

- Poner en comunicación a distintas disciplinas que se desarrollan en compartimentos estanco, y que, sin embargo tienen el mismo objeto de estudio. Para ello buscaré un nuevo campo de investigación que supone un espacio intersticial entre las Ciencias Sociales y el Arte Escénico. Las primeras porque explican la interacción social desde una perspectiva que tiene la realidad como campo de juego; y el segundo porque aborda la comunicación desde el concepto de representación.

- Crear un modelo de análisis que pueda ser aplicado a espacios culturales que ya existan para dar una serie de pautas en su correcto funcionamiento. Y, a su vez, sirva de asesoramiento para la creación de nuevos centros.

- Dar un poso teórico a la práctica teatral para su aplicación en otros ámbitos de dinámicas sociales relacionadas con el ámbito cultural.

- Ofrecer un examen exhaustivo de la Posmodernidad, desde múltiples perspectivas que se relacionan con lo interdisciplinar y las posibilidades que ofrecer ver el tiempo actual a través de diferentes disciplinas.

- Generar un nuevo campo de investigación que sea capaz de analizar en su completitud los nuevos marcos de creación e interacción creativa en el seno del fenómeno cultural contemporáneo.
- Conocer las semejanzas y diferencias que se establecen entre las dinámicas situadas en la realidad cotidiana y aquellas enmarcadas en el ámbito de la representación.
- Establecer una serie de tipologías espaciales que determinen la clasificación de los *Espacios Intermedios*.
- Explicar el mecanismo de las dinámicas de funcionamiento del recinto Matadero Madrid como escenario teatral de la cultura en Madrid.
- Mostrar la importancia de la cultura en la política para el desarrollo social de un territorio.

La importancia de esta investigación radica en primer lugar en su actualidad, es decir, está sucediendo hoy. Su interés es universal, ya que todos, de una u otra manera estamos implicados en esta nueva manera de vivir la vida social y la cultura, lo cual queda patente en los indicadores sociológicos más fiables sobre la dinámica cultural en las ciudades.

La principal implicación práctica es la de proporcionar un modelo desde el que se pueda abordar el funcionamiento de centros destinados a la cultura, tanto de aquellos que ya son generadores de experiencias para el ciudadano, como para aquellos de nueva apertura.

El valor teórico añadido es la imbricación disciplinar que da lugar a un campo nuevo de investigación, un espacio intersticial que ofrece una visión completa del objeto de análisis. que se apoya en una metodología de trabajo de corte mixto, lo cual permite que la aplicación del modelo de análisis sea una herramienta de comunicación entre profesionales.

La presente Tesis Doctoral se delimita principalmente al análisis del ámbito cultural de la ciudad de Madrid, relacionado con el recinto Matadero Madrid. A pesar de que se realiza un recorrido tanto histórico como geográfico³, los años de análisis corresponden a este centro desde su apertura en 2007 hasta el momento de conclusión de los resultados de esta investigación en el año 2014.

La temática está marcada como punto de partida en un *espacio intersticial* entre la microsociología y la antropología teatral. En un enfoque interdisciplinar se han ido adhiriendo notas de otras disciplinas como son la psicología, la antropología, la arquitectura, la estética, la etología, la historia y la filosofía. El fin último es abordar la cuestión desde una perspectiva holística con el objeto. Lo más frecuente es extraer conclusiones desde información proporcionada desde un único campo; aquí me he arriesgado a trabajar, como he indicado, desde una posición interdisciplinar.

En lo referente a los métodos y técnicas de extracción de información sobre el objeto de estudio, es importante remarcar el carácter mixto de las técnicas empleadas. Aunque en su mayoría los datos con los que se ha trabajado han

³ Se explican los antecedentes del espacio que hoy es recinto cultural y que otrora fue Matadero y Mercado de Madrid. Y, a nivel geográfico, el estudio se extiende a Europa, dejando fuera del campo de investigación propuestas de otros continentes.

sido obtenidos de forma cualitativa, no se ha restado importancia a las estadísticas institucionales en relación a políticas culturales, gestión de públicos y partidas financieras.

La principal dificultad ha sido precisamente la obtención de los datos económicos, debido a los cambios sucesivos de nominación de las empresas de la Administración que se han hecho cargo del recinto Matadero Madrid, y a la falta de transparencia de la partidas económicas destinadas.

He de decir, que así como he encontrado estudios y valorizaciones del patrimonio inmaterial correspondientes a la cultura popular, en lo referente a las prácticas contemporáneas no existen análisis exhaustivos del funcionamiento y las causas que las han producido. Especialmente en la relación que se establece entre el hecho escénico y la microsociología para explicar dinámicas de corte cultural. Este vacío ha sido uno de los motores principales que han impulsado el desarrollo de este trabajo.

Esta investigación tiene la pretensión futura de realizar estudios comparativos entre los distintos funcionamientos de centros culturales de ciudades de tamaño medio y grandes ciudades. Pero para establecer el modelo a aplicar me he centrado en Matadero Madrid.

Mi relación con el centro comienza desde los inicios de su primera apertura en 2007. He sido asidua a muchas de sus actividades y he realizado pequeños trabajos de campo de las misma a lo largo de estos años. Pero fue en 2013 cuando me planteé que la original dinámica del centro dentro de la situación de crisis económica podría servir para construir un mapa del papel de estos

escenarios de la cultura en las grandes ciudades. En ese año accedí al Archivo de Creadores y empecé a conocer a algunas de las personas que trabajan en Intermediae y en la Oficina de Coordinación. A través de la Nave 16 me pusieron en contacto con Carlota Álvarez Basso, directora de Matadero Madrid, con quien en octubre de 2014 conseguí tener una entrevista en profundidad para obtener información acerca de la gestión del recinto.

Aunque mucho trabajo realizado para la investigación ha sido desarrollado *in situ*, otra gran parte de la obtención de datos ha sido mediada por aquello que se quería mostrar en internet y en las webs de los centros de creación. Este obstáculo, *a priori*, se ha convertido en un rasgo más, asumido como característica en los procedimientos de investigación de objetos de enorme complejidad, como el que me he propuesto.

En cuanto a las actividades he podido acceder a algunas de ellas en una labor de investigación por deseo expreso de sus organizadores. En general los procesos de todo lo que se propone dentro de Matadero Madrid están abiertos a cualquier ciudadano que desee verlo.

Otra de las fuentes más importantes para obtener información de lo relativo a la recepción del centro Matadero Madrid han sido los ciudadanos. Para extraer información referente a la valoración que realizaban los usuarios del centro he utilizado la técnica del Grupo de Discusión. Realicé diferentes reuniones de grupo con diferentes perfiles de usuario para conocer con qué disposición se recibe el centro por el público y ver el funcionamiento de dinámicas y el

conocimiento del ciudadano de a pie de las instalaciones y el uso que hace de las mismas.

Buscando en los antecedentes de esta investigación sí que existen hibridaciones entre el Arte Escénico y la Antropología, como es el caso del estudioso y director de escena Eugenio Barba, y sí que existen apropiaciones desde las Ciencias Sociales de elementos teatrales tal y como lleva a cabo el experto en microsociología Erving Goffman en su metáfora, pero siempre son eso, apropiaciones para una aplicación directa a la disciplina de origen. Con esta forma de proceder se pierde la riqueza que supone situarse en un espacio intersticial, que si bien en un inicio resulta un lugar incómodo porque se desvincula de patrones aprendidos y estructuras de pensamiento muy aferradas, una vez el investigador es capaz de deshacerse de estos prejuicios, el espacio conquistado se convierte en un territorio estimulante y lleno de sorpresas. Pero es imprescindible hacer este ejercicio, este esfuerzo inicial en el que desprenderse del bagaje académico que uno trae para luego recuperarlo con creces. Algo parecido ocurre en el ámbito del Arte Dramático en relación al trabajo del actor en la creación de un personaje, donde es necesario *abandonarse* en las horas de ensayo para encontrarse con la persona que se interpreta.

El Marco Teórico planteado propone un recorrido por las teorías y los conceptos de diferentes autores y disciplinas que han intervenido en la generación de este espacio nuevo de investigación.

En primer lugar, como ejes teóricos fundamentales propongo a Erving Goffman y su visión de la interacción social en el enfoque dramático, y a Eugenio Barba desde la escena con el uso extracotidiano del cuerpo en el teatro que sitúa en el ámbito de la antropología teatral.

Un segundo apartado está constituido por una radiografía de la Posmodernidad en la que ya empiezan a establecerse lazos entre los conceptos cotidianos y los elementos teatrales. Es decir, establezco comparativas entre la Posmodernidad y la figura del director teatral; el ciudadano contemporáneo y el trabajo del actor profesional; la ciudad y lo urbano con la configuración del espacio escénico; y finalmente la cultura como texto teatral. También incluyo lo simbólico y lo cotidiano como representación y realidad que se fusionan en la experiencia de lo intermedio.

La última parte del Marco Teórico corresponde al papel de espectador contemporáneo y la teoría de la participación que se hace patente en las prácticas culturales contemporáneas y sus contextos actuales.

La actual investigación, que se centra en la creación del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas y su primera aplicación en el centro Matadero Madrid, surge de tres hechos fundamentales:

1. El descubrimiento de la metáfora teatral de Erving Goffman en el campo del arte escénico, que me ha permitido empezar a pensar en establecer conexiones entre disciplinas de ámbitos distintos, pero que estudian los mismos objetos.

2. La vivencia en primera persona del cambio que ha supuesto el desarrollo tecnológico en, entre otros aspectos, el campo de la comunicación, y el artístico y cultural como herramientas del primero.
3. Los dos factores anteriores se enlazan con la observación directa de la aparición de un nuevo tipo de espacios destinados a la generación de cultura. Empiezo a ser testigo de un cambio en los modelos de acceso a la cultura y en el papel de espectador del ciudadano, que busca la apropiación del espacio público para la expresión de su dimensión creativa.

Como consecuencia de estos tres puntos descritos comienzo a elaborar pequeños trabajos de campo con las herramientas que me proporcionan las Ciencias Sociales, extrapolando las dinámicas de la relación escénica entre creadores y públicos del ámbito dramático en las dinámicas de relación existente entre los creadores del centro cultural estudiado y los públicos consumidores de cultura.

El método empleado en la recolección de datos ha sido sistematizado y se hace eco en el apartado correspondiente al objeto⁴. Principalmente se dividen en tres vías:

La primera de ellas son las imágenes, tanto del propio centro, como de otros y las propias durante el proceso de investigación que hablan del espacio, su organización y las actividades y personas implicadas

⁴ Parte III: Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura.

La segunda corresponde a los textos que he encontrado y catalogado según las definiciones de sí mismo que ofrece el centro, como de los medios de comunicación y otros estudios e informes de organismos externos. Así como las entrevistas, prácticas de campo y conclusiones directas del investigador en la obtención de datos.

Por último, un tercer módulo está conformado por las distintas cartografías; planos del centro, de rehabilitación arquitectónica, de situación espacial como señalética del centro. Mapas de la ciudad y adaptaciones de otras entidades del plano del centro para sus actividades. Y, finalmente, las cartografías propias relacionadas con cuestiones de kinésica, proxémica y cronómica.

Las técnicas utilizadas han sido las entrevistas en profundidad⁵ a distintos agentes participantes de las actividades de Matadero Madrid y otros agentes del ámbito de la creación contemporánea. Así como grupos de discusión para el análisis de la recepción por parte del público. La consulta y los análisis de contenidos de los medios de comunicación, construyendo una hemeroteca con información de prensa representativa del periodo. También he consultado los datos estadísticos ofrecidos por instituciones y otros organismos sobre cultura en Europa y España.

El proceso de ideación y sistematización de conceptos y desarrollos ha sido plasmado en un diario de campo personal en el que se recogen los trabajos realizados, notas del proceso y las indicaciones del director y otros profesionales que han tenido a bien asomarse a la Tesis Doctoral.

⁵ Incluidas las transcripciones de las mismas en el Anexo I. Visiones de la cultura contemporánea: Entrevistas.

Tanto las preocupaciones teóricas como los procedimientos de trabajo son de diversa procedencia. La grabación de voz ha servido para registrar la mayoría de las entrevistas que han sido realizadas de diversos modos, a saber, por videoconferencia, vía mail o en persona. También en papel se han tomado notas y se ha realizado parte del proceso de investigación; así como con una cámara réflex digital y su posterior visualización y edición con programas informáticos del entorno Macintosh.

¿Por qué Matadero?

La elección de este centro de creación como primera aplicación del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas de esta investigación se fundamenta en varios hechos:

- Las características espaciales, tanto en sus dimensiones como su ubicación geográfica en la ciudad de Madrid.
- Su historia como Antiguo Matadero y Mercado de Ganados de la capital y el trabajo arquitectónico de rehabilitación.
- Un interés por el tipo de gestión de un centro de estas características.
- Los principios que rigen las actividades, ofreciendo la participación ciudadana.
- Las posibilidades de crecimiento que se pueden prever debido a la superficie que aún queda por rehabilitar y las colaboraciones que crecen en número y calidad desde su apertura.

- Su labor pionera en la figura del mediador cultural en la experiencia del visitante.
- El papel central del ciudadano y la transparencia de sus actividades, pudiendo asistir e incluso participar en los procesos de creación cultural.

PARTE I. Marco teórico

1. Espacio intersticial

El marco de esta investigación se sitúa en un espacio intersticial. El recorrido que vamos a realizar no pretende ensimismarse, aunque resulte muy fácil; ni ser un tratado del lenguaje teatral o sociología. Para ello pueden consultarse un sinfín de manuales que nos introducirán de lleno en ambas disciplinas. Nuestro viaje nos permitirá conocer, reflexionar y apropiarnos de conceptos que serán utilizados en las siguientes partes del estudio, para que jueguen a favor del análisis que me dispongo a hacer.

“Durante el proceso de construcción del personaje puede verse materialmente ‘en acción’ el rol y el papel, el texto y la escena, el término pobre y el término rico en la relación. Esta visibilidad suele cesar en el momento del espectáculo; es decir, una vez ultimado el proceso de construcción, por lo que el espectador y el investigador suelen deducir que dicha interacción no existe, ni se ha producido antes entre bastidores. [...] Lo mismo puede decirse del trabajo del actor. En el momento de la representación (y solo en los mejores casos), aunque permanece la sustancial y vital diferencia entre rol y papel (entre texto y escena, entre rígido y variable), se anula la distancia. Los dos términos se componen, se adhieren uno al otro, causando en el espectador el efecto óptico de una identidad. Pero aquí para acercarse a la orilla es necesario ir por detrás y al antes del escenario, un espacio que los espectadores por convención y los estudiosos por pereza o por prejuicios se cuidan de frecuentar.”⁶

⁶VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.281.

Este es exactamente nuestro espacio.

Barba y Goffman son de vital importancia para este proceso de investigación:

Cada uno de ellos es tomado como representante de las dos principales disciplinas en las que se sitúa este estudio: el teatro y la microsociología.

Indicar que las biografías expuestas de ambos autores no son tales que busquen ser completas, si no que son datos escogidos de las mismas, fruto del trabajo y vida de los autores y que son consideradas útiles o reseñables para la investigación.

Erving Goffman y la microsociología

Veamos ahora la importancia de Goffman en este documento, que pertenece al flanco de la microsociología, la cual avala un sustrato teórico a toda la práctica de la que dispone el teatro, pero que debe mirar en profundidad, es decir, debe vivirlo en sí mismo para comprender más allá de las pobres metáforas que pueden darse con un conocimiento superficial de lo escénico. Aún así es fundamental como punto de partida las ideas que impregnan el modelo de análisis dramático que propone Goffman de las interacciones y la conducta humanas.

Para Goffman el teatro es un modelo que nos permite entender la vida social. Enmarco su trabajo dentro del *Interaccionismo simbólico*⁷, como aquella corriente de pensamiento que, acercándola a esta investigación, es traducida como el intercambio de unidades simbólicas en la comunicación.

Se ha criticado de Goffman su excesiva atención a los aspectos más imperceptibles de las interacciones sociales, y su falta de historicidad. La universalidad en todo aquello que tenga que ver con lo humano es una tarea ardua, ya que no es posible asegurar ni las reacciones del cuerpo, ni de las conductas que sean producto de una interacción. Por este motivo, he saltado estas dos barreras en mi lectura de Goffman.

Su modelo será muy útil para tener un punto de partida y una visión desde las Ciencias Sociales en lo que se refiere a la manera de comportarnos. Esto

⁷ Cada vez que vea un asterisco en uno de los conceptos significa que puede buscarlo en el apartado: "Aparato Conceptual" que está ordenado alfabéticamente y se encuentra en el punto 3. del Marco Teórico.

servirá para explicar la importancia de los espacios de socialización dentro de los contextos culturales contemporáneos.

Rescato a continuación las principales ideas que luego serán la base de las líneas que se siguen en la siguiente fase de la investigación. Éstos son la interacción social*, como el fenómeno básico mediante el cual se establece la posterior influencia social que recibe todo individuo. La situación*, entendida desde la sociología; la ocasión* y el encuentro social*. El *frame** como un sistema de premisas, las instrucciones necesarias que nos permiten descifrar para dar un sentido al flujo de los acontecimientos; este término es un derivado del concepto de marco psicológico* de Bateson. El ritual*, que es visto fuera de las grandes ceremonias e instituciones centenarias como la religión, para fijarse en aquellos que vive cada individuo en su día a día. El individuo es entendido a la vez como un actor y un personaje. El concepto de *self** que es el *sí mismo*, y cómo lo utilizo en las páginas que siguen.⁸ Finalmente me interesa explorar los territorios del yo y la vida cotidiana como la experiencia de representación que supone el enfoque dramático.

La perspectiva adoptada por la teoría goffmaniana es guía hacia el camino de las instituciones, como cárceles o centros psiquiátricos a partir de los delitos y faltas cometidos al orden público establecido. En este punto me alejo de esas conclusiones del estudio para enmarcar la vida cotidiana trasladada al lenguaje de las tablas.

⁸ Establezco una comparación, que si bien es alejada en algunos puntos, puede conectarse entre lo que entiende Goffman como *self* y el *da-sein* de Heidegger, tomado desde un enfoque filosófico a diferencia de Goffman. El *self* de Goffman mantiene un carácter eminentemente práctico para explicar la diferencia entre las máscaras que usamos en las interacciones con el otro y lo que *realmente somos*.

La hipótesis de partida para valorar la posibilidad de situar la investigación donde lo hago, es la búsqueda de diferencias entre el escenario teatral y el escenario a pie de calle. ¿Cuál es la relación entre ambos mundos? ¿Dónde se tocan estas dos disciplinas? La respuesta es en los *Espacios Intermedios*⁹, esos lugares en los que se genera cultura contemporánea, en los que existe una relación directa entre el artista y el ciudadano. Donde transcurre una reinención de la plaza pública medieval, que se extralimita de lo físico y crea comunidades y nuevas formas de comunicación no sólo presenciales en espacios concretos, si no también virtuales. ¿Hasta qué punto las dinámicas contemporáneas son nuevas o calcos de lo que ya transcurría en la tradicional plaza pública?

⁹ Término generado en el proceso de investigación.

Barba y el teatro.

La definición de Antropología teatral de Barba es el “estudio sobre el trabajo del actor y su finalidad es servir a éste, ya sea un actor que forma parte de una cultura teatral regida por normas o sin éstas. Su origen está en el comportamiento humano en los festejos religiosos.”¹⁰ Es decir, proviene de la tradición popular. La relación existente entre los estudios de teatralidad y los de folklore fueron muy bien observó Barba en su infancia. Gracias a ello en el estudio se establecerá la implicación de ciertas dinámicas de la tradición popular que aún perviven. Es claro cómo en muchas ocasiones, la Posmodernidad no ha inventado nada, si no que mira directamente a la tradición popular. De esto también hablaremos en el análisis de caso.

El arte escénico ofrece una sala de ensayos, un laboratorio exhaustivo del movimiento, de la interacción humana. Desde el momento en el que hay un papel, desde la idea primigenia de una representación, pasando por los primeros pasos, de los entrenamientos del actor al momento del aplauso al correrse la cortina; todas estas etapas de los procesos de creación escénica son una mirada a la vida, a la conducta y al comportamiento humanos. Es un minucioso estudio de las interacciones lógicas, de situaciones, del qué y el cómo hacemos. De estados de conflicto* y la respuesta a cada uno de ellos. El alma del teatro son los dramas universales que llegan a conmover al espectador sentado en su butaca.

¹⁰ BARBA, E; SAVARESE, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai

La elección de Barba como fuente principal para el estudio de uno de los flancos en los que se enmarca la Tesis Doctoral es la importancia que concede en su estudio del cuerpo humano a éste como la principal herramienta del actor para comunicar, relacionándolo con el estudio de la antropología, bebiendo de las teorías de Marcel Mauss o Bateson.

La especificidad de sus ejercicios y su relación con la danza oriental resultan demasiado adheridas al entrenamiento concreto del actor; pero, sin duda, son útiles los enfoques y el exhaustivo trabajo al que se somete el cuerpo en sus ejercicios.

Rescato conceptos como las lógicas del ser humano, que se subdividen en corporal, emotiva y mental, a modo de áreas en las que ha de enfocarse el trabajo del actor. Existen así mismo dos principales visiones: la del actor y la del espectador, cuyas líneas divisorias se diluyen, especialmente en las propuestas contemporáneas, pero que han de ser entendidas en su tradición histórica para comprender la construcción de sus dinámicas actuales. El *training* como la herramienta principal para poder moldear cuerpo, emoción y mente del intérprete. Como esencia de la temporalidad teatral, Barba se referencia en Platón, remarcand la importancia del ritmo como descarga en movimientos ordenados. Es la herramienta de la que dispone el teatro para *contar historias*. En relación a la acción teatral basada en el movimiento hay tres conceptos fundamentales: intención, realización y reacción. El conflicto es base del arte escénico, a éste se adhiere el concepto de corporalidad puesta en relación con la espacialidad. Otros son la organicidad, la presencia y el bios

escénico¹¹. En este punto hay una mirada interdisciplinar, ya que Barba busca este bios escénico en la escultura griega donde se observa cómo el cuerpo de las figuras buscan el conflicto de las formas. El mimo es una de las artes escénicas que también trabaja, y de una manera aún más visible, el cuerpo conflictuado. Un cuerpo dilatado que fluye entre tensiones corporales. Destacaré la existencia de una serie de ejercicios compuestos por partituras y subpartituras que construyen el movimiento. ¿Podemos observar estos patrones de conducta que usa el teatro en la generación de movimiento en la vida cotidiana?

¹¹ Todos estos conceptos serán desarrollados en el siguiente epígrafe.

1.1. Microsociología y la metáfora teatral de Erving Goffman

Tuve la suerte de encontrarme con las teorías de Goffman hace unos años mientras estudiaba la licenciatura de Bellas Artes. Por aquel entonces yo empezaba a consolidar mi formación teatral, y me movía en un terreno casi siempre inestable. El estar, en muchas ocasiones, en ‘tierra de nadie’, me hizo encontrar en Goffman un punto de partida para comenzar a generar conexiones. Empecé a intuir cuan necesaria era la comunicación y la relación entre disciplinas que trabajan con los mismo objetos de investigación.

El enfoque dramático que nos propone no es más que ver la vida cotidiana como un decorado y que, nuestro paso por los espacios públicos y privados comporta diferentes roles que interpretamos a diario; son papeles que representamos, diálogos que interpretamos en nuestras interacciones.

A continuación repaso algunas de las principales vías que nos ofrece Goffman, en un viaje por aquello que hacemos cada día sin una reflexión, sin un enfoque como éste. Con él podremos posar estas interpretaciones diarias en un fundamento teórico. Algunas de sus ideas se verán reflejadas en lo que servirá (en combinación con otras), como las bases de la creación del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas, en las que los ciudadanos son los actores protagonistas.

1.1.1. Biografía del autor

Erving Goffman nace en Canadá en 1922, y muere en 1982 en Estados Unidos. La importancia capital de sus investigaciones es el formato *micro*, es decir, utiliza las interacciones interpersonales como datos objetivos para el análisis, fuera de las estadísticas. Es el padre de la microsociología. Estudiará en Toronto y en Chicago. En 1959 escribirá su obra más representativa *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, en ella hace referencia a la metáfora teatral para hablar de las relaciones que se generan en las interacciones interpersonales.

En primer lugar me interesa el trabajo de Goffman por una cuestión de metodología, es decir, el hecho de emplear datos a pequeña escala, y la validez que otorga a dicho estudio, legitima el método utilizado en la recolección de datos en esta investigación.

En segundo lugar, dentro de su teoría más importante, que desarrolla en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, la metáfora teatral es la red sobre la que sustento el inicio de las investigaciones en relación a la búsqueda de un modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas. Sin embargo, mientras que Goffman obvia de alguna manera la práctica escénica y su importancia en sí misma, aquí el enfoque es distinto al de la metáfora teatral planteada por el autor, no como el caparazón con el que comenzar el modelo, sino que la metáfora teatral se convierte en el esqueleto sobre el que se organiza y dispone todo lo demás, pero trasladada a los componentes teatrales como partes fundamentales del modelo.

La obra de Eving Goffman puede estructurarse en las siguientes fases:

En primer lugar, la propuesta que hace para analizar los espacios de encuentro a través de los conceptos teatrales en su modelo dramático¹².

Después desarrollará el concepto de *rol**, para explicar el modo en el que la persona vive su cotidianidad. En este punto establece una comparación entre el desarrollo de la creación de un personaje en la escena, y el rol de la persona en la vida cotidiana.

¹² Planteado en su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

Por último, el lenguaje adquiere un papel fundamental en la teoría de Goffman dentro del análisis del orden social. Su aproximación es a pequeña escala, a un nivel *micro*.

El interés fundamental para esta investigación consiste en la propuesta del modelo dramático como comparación entre lo que ocurre encima de las tablas y a pie de calle. De él se sigue el concepto de *rol*, que desarrollaré en la aplicación del modelo de análisis que propongo. Aunque concedo importancia al lenguaje en la relación interpersonal, en el presente estudio otorgo más relevancia a aquel lenguaje no verbal que la determina.

Para la recolección de datos en el modelo propuesto en esta tesis tomo como punto de partida el proceder *micro* de Goffman. Gracias a esta perspectiva se alcanza un mayor grado de detalle y se posibilita la profundización que los estudios generales pierden.

A continuación desarrollo algunos de los principales conceptos de Goffman que son útiles para entender tanto lo que Goffman denomina como interacción social como su modelo dramático. Ambas ideas, unidas al rol, constituyen el interés fundamental de este autor como base teórica de la construcción del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.

1.1.2. La interacción social

El marco de estudio principal de la obra de Goffman es la interacción social, aquellas conexiones que se crean entre los individuos mediante los encuentros sociales. La interacción es tomada como a unidad mínima fundamental de la vida social.

“GOFFMAN: Creo que, para estudiar un objeto, hay que empezar por atacarlo frontalmente y considerarlo en su nivel como un sistema en sí mismo. Si bien esta actitud se encuentra en el estructuralismo literario contemporáneo, mi fuente de inspiración en este sentido fue el funcionalismo de Durkheim y de Radcliffe-Brown. Basándome en ellos, traté en mi tesis de considerar la interacción cara a cara como una materia por sí misma y de sacar el término ‘interacción’ del hoyo donde parecían dispuestos a abandonarlo por los grandes psicólogos sociales y sus epígonos patentados.”¹³

La interacción social como unidad mínima de estudio. Esta conexión se entiende como un intercambio simbólico regido por una serie de códigos que determinan las conductas de los individuos. La importancia de su investigación es que el centro está puesto en la acción, no en el individuo. Aquí el interés se conecta con las prácticas culturales, cuyo medio son los individuos, pero éstos no son el grueso de la investigación. Aunque, por supuesto, el ciudadano es una parte fundamental de la misma¹⁴, veremos cómo su participación activa produce cambios en los actuales procesos de creación cultural.

¹³ Entrevista a Goffman en *Los momentos y sus hombres* de Yves Winkin.

¹⁴ Aquí resulta interesante asomarse a un recorrido histórico en relación al concepto de autoría. Después de una etapa marcada por la autoría en el campo artístico vivimos un retorno al anonimato medieval pero reinventado, es decir, importa la colectividad y el trabajo de ésta en un proyecto común más allá del resultado del mismo. Se focaliza la atención en su carácter procesual. Y, de algún modo, el artista se diluye en la obra.

Los intercambios, que en la segunda etapa de la obra de Goffman se enfocan sobre el papel del lenguaje, en nuestro caso, son importantes en su dimensión no verbal. Me interesan todos aquellos aspectos en los que interviene el cuerpo, ya que definiendo una relación experiencial, no sólo de visualización, con el objeto cultural. En este punto me distancio de Goffman que basa la comunicación en un juego de miradas. Yo definiendo que esta importancia del sentido de la vista existe, pero no es el único, ni mucho menos el más importante, en la interacción social.

“De todos los órganos de los sentidos, el ojo tiene una función sociológica única. La unión y la interacción entre individuos están fundados sobre un intercambio de miradas.”¹⁵

Estos aspectos físicos son posibilidades distintas de comunicación que se establecen a partir de distintos tipos de códigos que son diferentes dentro de cada sociedad. Es de vital importancia entender cómo están codificadas estas relaciones para aproximarse adecuadamente a la constitución de las relaciones humanas determinadas por el contexto. Por este motivo se señala dentro de esta investigación cuáles son los códigos que posibilitan la interacción en el recinto Matadero Madrid. ¿Cuáles son las sinergias que genera un recinto de creación cultural a través de las situaciones de relación entre los individuos que componen el orden social?

“¿cuál es la diferencia entre alguien divertido y un borracho? ¿entre un chiste verde y un acoso sexual?” Esto es interesante para ver que inevitablemente hay una existencia de códigos que todos barajamos dependiendo de la

¹⁵ JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1999. Pág.24.

situación; y por otro lado, entender cuáles son los límites para distinguir unas actitudes de otras. ¿son parámetros medibles? Hemos determinado una serie de convenciones para regular estos comportamientos ¿se pueden? ¿son válidos para evitar o subsanar conflictos?

Por último citaré el concepto de *marco** en la obra de Goffman:

“Los ‘marcos’ permiten definir las situaciones de interacción y la estructura de la experiencia que tienen los individuos de la vida social: en realidad no se define sólo la significación de los episodios de la vida cotidiana, sino también el tipo de implicación requerido por ellos”¹⁶

Esta idea de *marco* nos será de gran ayuda para hablar de contexto en el recinto Matadero Madrid. Ya que no se trata tan sólo de otorgar una situación de coordenadas espaciales y temporales, sino de explicar en su completitud las dinámicas que se producen en estos contextos de creación cultural.

¹⁶ WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 41-42.

1.1.3. El modelo dramático

El modelo que Goffman propone es el de la *metáfora teatral*. En ella se muestra el mundo como una gran escenografía en la que los ciudadanos son actores que utilizan diferentes máscaras para relacionarse, constituyen los roles que interpretamos desde que nos levantamos de la cama. El teatro es el modelo que nos permite entender la vida social. Es importante la diferencia que se establece, siguiendo el enfoque dramático, entre lo que ocurre en las tablas y lo que ocurre detrás del escenario, entre bambalinas. Esta idea es imprescindible para entender las coordenadas del espacio intersticial en el que propongo al lector situarse en la investigación. Ese *entre* que nos permite analizar ambos espacios.

“El enfoque dramático consiste en analizar las actividades situadas como los momentos de una intriga pública de interacciones, y luego en explorar la ecología de los agrupamientos y su lenguaje disociándolos de la sociología de grupos y de los territorios.”¹⁷

La consideración de los espacios de socialización, y otros que intervienen en la composición del contexto de creación cultural, en este estudio procede precisamente de la idea de que el mundo no sólo es un escenario, como dice Goffman:

“El mundo no es sólo un escenario; ni tampoco el teatro lo es del todo. (Tanto si hay que organizar un teatro como una fábrica de aviones se necesitan espacios para aparcar los coches y guardar los abrigos, espacios que sería preferible que fueran reales y además estuvieran dotados de seguro antirrobo). Presumiblemente, hay que buscar siempre una ‘definición de la situación’, pero

¹⁷ JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1999. Pág. 16.

por lo general aquellos que intervienen en esa situación no crean la definición, aún cuando a menudo se pueda decir que sus sociedades así lo hacen; normalmente, todo lo que hacen es establecer correctamente lo que debería ser la situación para ellos y actuar después en consecuencia. Es cierto que nosotros negociamos personalmente aspectos de todos los órdenes en los que vivimos, pero, una vez que se han negociado, a menudo continuamos mecánicamente como si la cuestión estuviera resuelta desde siempre.”¹⁸

Esta idea es trasladada a los usos que se hace de los espacios que rodean en el recinto Matadero Madrid a los explícitamente destinados a la creación, analizando todos aquellos que son parte integrante de la experiencia cultural, pero que no se relacionan directamente con la creación en sí misma, pero que resultan imprescindibles para que ésta se desarrolle.

Lo micro

“La sociología goffmaniana es una ‘sociología de recuperación’ del material de la vida cotidiana de los escenarios habituales que los estudios macro-sociológicos descuidan, dejando de lado o ignoran. Es el ‘agua sucia’ de la vida social [...], las incorrecciones imperceptibles, las acciones llenas de consecuencias negativas cuando no se cumplen, las interacciones más mecánicas y habituales, consideradas como el ‘polvo’ de la actividad social.”¹⁹

El estudio de la microsociología es el que se sitúa a pie de calle, dentro de lo considerado como el ámbito de lo cotidiano. La relevancia de este tipo de

¹⁸ GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Siglo XXI. Madrid, 2006. Pág. 1.

¹⁹ WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 19-20.

estudio se enfoca sobre el detalle, elemento que se pierde en los estudios generales como apuntaba antes:

“Las exigencias empíricas de la microsociología van más allá de una simple localización ilustrativa de las lógicas institucionales y de las casualidades estructurales. El análisis de los procedimientos por los cuales los actores sociales se ponen de acuerdo entre sí muestra que saben reconocer y juzgar con precisión las situaciones para definir cuáles son las conductas apropiadas. Dicho de otro modo, su experiencia social no se organiza sólo según el orden de las identidades y de los estatus si no también según un repertorio de situaciones que tienen su vocabulario y su determinismo, su espacio cognitivo de restricciones y de negociación.”²⁰

Lo cotidiano será en el modelo de análisis de prácticas culturales propuesto un ámbito fundamental. Los *Espacios Intermedios*, sin embargo, comprobaremos que pertenecen a un grupo especial en relación a la cotidianidad. Siguen respondiendo a una serie de patrones relacionados con la cotidianidad, pero no exactamente del modo que se presenta en el día a día. Estudiaré los resultados de lo *micro* también en este tipo de centros en los que se generan rutinas que acaban convirtiéndose en cotidianas.

“[...] la ‘cotidianidad’ de la sociología de Goffman es propia solamente de los objetos de sus análisis, de los materiales observados, y no del modelo general explicitado en su discurso. A la fragmentación de las ocasiones sociales y de los encuentros no corresponde una fragmentación análoga de la realidad social ni del sentido que de ella se construyen los actores.”²¹

²⁰ JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1999. Pág. 12-13.

²¹ WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 86.

Veremos qué clase de relación se establece entre lo cotidiano y lo intermedio para entender mejor los puntos de cercanía y distancia entre ambos ámbitos. La diferencia fundamental estriba en la perspectiva adoptada para la observación. Es decir, la cotidianidad del centro no puede ser la misma que la del ciudadano, a pesar de que ambas confluyan en la misma actividad.

Roles y máscaras

En la metáfora teatral se compara la creación de personaje, que lleva a cabo el actor en su preparación para la representación, y el ciudadano de a pie que se convierte en intérprete de varios papeles.

“La distinción entre el actor y el personaje, entre quien actúa y el que es representado, no es una separación entre lo real y lo fingido, sino más bien entre las partes que llegan a un acuerdo y el modo en que ese mismo acuerdo prevé que tales partes actuarán y se comportarán; el sí mismo se refiere a este último ámbito.”²²

Las herramientas teatrales son utilizadas en los ensayos de las prácticas contemporáneas. El interés de Goffman en este punto es la manera de observar las distintas formas de abordar la propia identidad que tenemos cada uno de nosotros en la vida cotidiana. Este hecho, si es comparado con el trabajo que utiliza el actor para crear un personaje, hace que encontremos ciertas similitudes. Al fin de cuentas la persona está representando pequeños papeles, dependiendo de los diferentes contextos en los que se desenvuelve. Y el actor, como veremos más adelante, mira a la vida cotidiana como fuente de trabajo para generar sus propias herramientas.

²² WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982. Pág.79.

Esta simbiosis entre la vida cotidiana y las tablas es lo que establece la comparación, que es el punto de arranque de esta investigación.

“Las personas muestran sus posiciones en la escala del prestigio y el poder a través de una máscara expresiva, una ‘cara social’ que le ha sido prestada y atribuida por la sociedad, y que le será retirada si no se conduce del modo que resulte digno de ella; las personas interesadas en mantener la cara deben de cuidar que se conserve un cierto orden expresivo”²³

Goffman aplica estos conceptos referentes al rol y las máscaras que utilizamos, en último término, al orden social y a las relaciones en público. El interés de la convención y sus rupturas. La vida cotidiana está regida por convenciones que permiten que todo “funcione”. Veremos que en la Posmodernidad hay una búsqueda de ruptura con diferentes contextos, con estas convenciones. *Los Espacios Intermedios* son rupturas con los contextos de la cotidianidad para desarrollar actividades que se alejan de la rutina diaria, pero que pueden suponer una educación no formal que luego es incorporada al día a día. Una de las finalidades de este estudio es saber el tipo de dinámicas que se generan en los espacios de creación contemporáneos entre los individuos que participan de las mismas, y las relaciones de los grupos de trabajo de estas características. El estudio de la interacción social que realiza Goffman es un gran aporte sociológico para empezar a entender las dinámicas de estas relaciones.

Éstas se establecen gracias a un componente lúdico. El juego en la edad adulta, que se conecta con los tiempos dedicados al ocio, y que es base para la

²³ Goffman, 1956. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

profesión teatral, nunca pierde esta idea, tanto en el proceso como en los resultados. Entiendo el juego como aquello que genera conexiones entre quienes participan de una misma actividad lúdica, y que es básica para toda función cultural. Esta educación no formal que supone la participación en proyectos de cultura contemporánea a través del juego, y fuera de lo académico en sentido estricto convendrá determinar en qué grado se lleva a cabo su misión en los *Espacios Intermedios*, en concreto en Matadero Madrid.

Por último subrayaré la importancia que concede Goffman al gesto* como expresión de la identidad bajo tres perspectivas distintas:

La kinésica*, para relacionar los movimientos corporales que ejecuta el individuo. Uno de los principales atractivos del teatro para quien se encuentra fuera de él es precisamente las rupturas corporales que se desarrollan.

La proxémica*, que se relaciona con las distancias. A un nivel aparente en este aspecto también existen una serie de códigos de conducta que se consideran necesarios para que la interacción suceda. En una capa más profunda las distancias con los roles y los personajes que se interpretan también dependen del contexto y la identificación.

Por último, la cronómica*, que corresponde a la manera de entender, estructurar y utilizar el tiempo. Para esto el arte escénico es una de las artes que mejor controla su uso, a través de conceptos como el de ritmo.

Bajo estos tres parámetros en el análisis de los *Espacios Intermedios*, y de Matadero Madrid, determinaré cuál es su gesto, desde la definición que ofrece Goffman y la incorporación de los componentes escénicos.

1.2. Un enfoque antropológico desde el teatro: Eugenio Barba

En este apartado se enmarca la otra linde limítrofe del espacio que ocupa este estudio, las artes escénicas. Tomo como pilar a Eugenio Barba debido a la imbricación de su trabajo con la antropología y las teorías de algunos autores como Marcel Mauss o Bateson. Barba es de los pocos hombres de teatro que es capaz de mirar a otras disciplinas y nutrirse de sus ideas para las prácticas escénicas²⁴. En concreto, su particular visión del entrenamiento del actor, del cual haré referencia en las páginas siguientes. De esta forma podremos acercarnos de una manera más fiel a la sala de ensayos, donde observar el laboratorio de las emociones con las que juega el teatro. Estos fines artísticos que permiten generar sentimientos, no son más que la búsqueda de mecanismos para entender e interpretar de la mejor manera posible las conductas humanas desarrolladas en el ámbito de lo cotidiano.

²⁴ “[...] En toda cultura existe siempre una técnica del cuerpo cotidiana, como ha sido definida por el antropólogo francés Marcel Mauss, y una técnica extracotidiana que llamaría de amplificación. Existen técnicas de integración, como el yoga por ejemplo y hay otras, asimismo extracotidianas, que son de amplificación de un fenómeno biosociológico.” VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.273.

1.2.1. Biografía del autor

Nace en Brindisi, Italia, en 1936. Las vivencias de su infancia en relación a las tradiciones religiosas y paganas, y su espectacularidad, serán importantes para su manera de entender la escena. Desarrollará su carrera en Dinamarca y los países nórdicos.

En 1964 funda la compañía de teatro Odin Teatret, en la que llevará a cabo sus principales labores de investigación acerca del teatro en la práctica. Se convertirá en un grupo de referencia para el teatro europeo. En 1979 crea la ISTA, La Escuela Internacional de Antropología Teatral. Esta escuela se dedica a realizar pequeños estudios en distintas partes del mundo con la colaboración de profesionales de distintos sectores, teatrales y no teatrales. Iniciando el siglo XXI funda junto con la Universidad de Aarhus el *Centre for Theater Laboratory Studies*, centro de investigación teatral.

Es considerado como uno de los principales hombres de teatro cuya importancia es capital para el desarrollo del mismo. En las siguientes páginas intentaré reflejar su importancia para el presente estudio, en el que aporta la interdisciplinaridad* y la búsqueda del trabajo del cuerpo a través del movimiento, orientado hacia el trabajo actoral, pero que aplicaré a las dinámicas de los *Espacios Intermedios* por la luz que el arte escénico y su método puede arrojar sobre ellos.

1.2.2. Antropología teatral

La antropología teatral*, tal y como nos la hace llegar Barba, es el estudio en relación al trabajo del actor, y cuya finalidad es servir a éste. En este punto es donde nos alejamos del autor, ya que la necesidad de este estudio ha de contemplar un servicio más universal, es decir, no estar en la retroalimentación endogámica de la labor teatral, sino servir a un público amplio y multidisciplinar.

Como destacaba en las notas biográficas, Barba creció rodeado de las costumbres y tradiciones, religiosas y paganas, propias de la costa mediterránea. Ahí fue donde pudo contemplar y estudiar el comportamiento humano, los cambios del cuerpo, la exaltación de las emociones y las colectividades. Gracias a la conservación de éstas en la actualidad, aún en países como España o Italia, podemos ser testigos de estos festejos de una manera muy cercana. Las tradiciones populares que se extienden por la geografía española nos permiten conocer *actores de un solo papel* y escenografías enfocadas a una celebración o concebidas con intenciones claramente no teatrales, pero que poseen un alto valor escénico y permiten el entendimiento de múltiples dimensiones de lo humano y los rituales en torno a la fiesta²⁵.

²⁵ En esta investigación se ha observado la importancia de la cultura popular en la alta cultura y que la tradición es fundamental para el presente del arte escénico, pero situándola en un plano de creación contemporánea ciudadana no he trabajado en profundidad este fenómeno. A tenor de ser tenido en cuenta para futuras investigaciones que permitan explicar esta relación.

Barba establece dos clases de presencias en el actor: una cotidiana y otra extracotidiana, y del paso de tránsito entre ambas, tan increíble de ver y más aún de experimentar. Esta transición es trasladada al ciudadano de a pie en las transiciones que experimenta en el paso de interpretación de unos personajes a otros.

Es importante situar al lector en las influencias, no sólo de la tradición popular, que Barba recibe: Por un lado encontramos una gran fijación por los lenguajes de danza orientales, tales como el *Butoh* u otras artes tradicionales. Y por otro lado, el gran peso que se trasluce en su entrenamiento de los grandes maestros del teatro del siglo XX: Meyerhold, Grotowski, Stanislavski, Brecht, Craig, Copeau, Artaud y Decroux.

Adentrémonos en los conceptos rescatados de la teoría y la práctica escénica propuestos por Barba. Nos serán de gran ayuda para clarificar y apoyar todo aquello de lo que nos nutre el teatro en relación al trabajo del cuerpo y el entendimiento del hombre y sus relaciones.

La recopilación más completa que podemos encontrarnos del pensamiento y la corriente que genera Barba es *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. En esta compilación, en la que interviene también Nicola Savarese y otros autores como Ferdinando Taviani, nos muestra lo que vivimos en el teatro desde la perspectiva del actor, como desde la del público, que es quien completa y da sentido a lo que experimentamos en una sala de teatro, cuando un hombre de carne y hueso se expone *aquí y ahora* ante un semejante.

“El mejor teatro es aquel en el que se realiza una íntima unión entre actor y espectador, en el que uno y otro llegan a sentir de la misma forma, o en el que uno consigue transmitir al otro, hasta el fondo, lo que piensa y lo que experimenta.”²⁶

En este libro da una serie de consejos y técnicas, que son de especial importancia para quien quiera dedicarse profesionalmente al teatro, o quien desee conocer a fondo como es la tarea del actor. Pero para esta investigación sólo rescato aquellos conceptos que posteriormente serán de utilidad en la aplicación al objeto, y en especial, al ciudadano como actor en el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.

El concepto de exterioridad, como pensamiento puesto en el público, es fundamental para la creación escénica, ya que se presupone la asunción de ciertas convenciones, sobre todo espaciales, que configuran las relaciones que se establecen entre escena y patio de butacas.

“Las imágenes del actor que encontramos en Diderot o Artaud, las visiones de Stanislavski, Craig o Brecht, de Meyerhold o de Grotowski, y sobre todo las realizaciones de los grandes actores y los grandes bailarines, muestran que el arte del teatro es siempre mimesis que consigue exteriorizarse.”²⁷

²⁶ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 294.

²⁷ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 294

Barba habla de los usos extracotidianos del cuerpo y del comportamiento. El artificio²⁸ que ofrece el espectáculo teatral para recrear, en algunos casos, un fiel reflejo de la realidad, pero siempre con un filtro artístico desde el que *contar*.

“Por ‘visión de los espectadores’ entendemos algo más variopinto y complejo: no solo el significado a sus ojos de lo que hacen, sino también la finalidad por la que lo hacen y la lógica que les lleva a hacerlo. Pertenece a la visión del actor, por ejemplo, no solo el *subtexto* con el que este motiva en términos personales las palabras de un personaje, sino también la secuencia de acciones sugeridas en un contexto distinto del que las envuelve en el espectáculo (cfr. Montaje), o el uso de una técnica extracotidiana del comportamiento independiente de los valores semánticos y expresivos que caracterizan el trabajo del actor en el espectáculo.”²⁹

En este estudio se busca aquello que hay de espectacularidad en lo cotidiano. Sin duda, veremos como en la vida diaria encontramos subtextos o acciones orgánicas, sólo que no serán tratadas bajo el factor temporal y espacial que acotan aquéllos que transcurren en un escenario. Para que un gesto, que en esencia en la vida cotidiana es potencialmente realizable, pueda ser visto a la distancia necesaria y en el momento preciso de la historia que se está contando, la escena ha de valerse de una serie de técnicas y estrategias que en la vida cotidiana tan solo suceden.

²⁸ “En cuanto persona física, el actor posee un cuerpo de sangre y huesos cuyo peso físico está controlado por fuerzas físicas; posee experiencias sensoriales de lo que su cada dentro y fuera de su cuerpo; y, del mismo modo, sentimientos, deseos y aspiraciones; sin embargo, como instrumento artístico el bailarín consiste—al menos para su público—en lo que solo puede verse de él.

Sus propiedades y acciones las define implícitamente él, cómo aparece y por qué lo hace. Un peso de cien kilos sobre la balanza no será percibido por el público si parece que tiene la ligereza de una libélula; sus turbaciones se limitan a lo que aparece en sus gestos y posturas.” VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 220.

²⁹ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 300.

“Barba se ocupa, con una neta especificación práctica, de la diferencia entre técnica cotidiana y técnica extracotidiana, en este sentido preciso de lo extracotidiano como amplificador.”³⁰

En este sentido el uso del cuerpo y la palabra de una manera extracotidiana nos resultan útiles como sistemas de análisis de la realidad a través de los ojos del arte.

“A través de la forma que utiliza y compone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de las velocidades y los ritmos, el actor permite al espectador no solo una distinta percepción del cuerpo, sino también una distinta percepción del tiempo y del espacio.”³¹

El juego que establece el arte en el empleo del tiempo y el espacio se encuentra completamente fuera de lo que se entiende por tiempos cotidianos. No sólo en el resultado final en forma de espectáculo, si no también en la capacidad de absorción que posee una sala de ensayos.

Barba nos habla del *training* como uno de los valores del profesional del teatro:

“El *training* del actor suele ser considerado de forma reductiva: como el signo de la profesionalidad del actor (se entrena todos los días, como un gimnasta o un pianista), o bien como un signo de su compromiso ético (hace cada día sus ejercicios). No se valora suficientemente que el *training* sea —o pueda ser—un factor de independencia del actor con respecto al director. Independencia de la

³⁰ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.273.

³¹ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 283.

continuidad de su trabajo respecto a la discontinuidad de los espectáculos sucesivos, pero también independencia de los espectadores.”³²

La importancia del ritmo, ese juego con el factor tiempo en el Odin Teatret es utilizado bajo el término *sats*³³.

“El término *sats* del Odin Teatret quiere decir el impulso a la acción que es energía en el tiempo y corresponde a lo que Stanislavski definía como ‘tener el ritmo justo’.”³⁴

Para que el teatro pueda ser llamado tal deben confluir en él tanto el texto teatral como su puesta en escena. Un texto por sí sólo no puede ser considerado como teatro. A continuación nombro tres conceptos claves, que son condición de posibilidad de toda representación. Intención*, realización* y reacción*.

“[...] La intención es la asimilación intelectual de la tarea prescrita exteriormente por el dramaturgo, director o por la iniciativa del actor mismo. La *realización* es el ciclo de reflejos volitivos, miméticos y vocales. La reacción es la atenuación del reflejo volitivo, que es enseguida realizado de manera mimética y vocal, en espera de recibir una nueva invención (la transición hacia un nuevo elemento de acción).”³⁵

Estos tres conceptos corresponden a la labor del director (intención), con aquellos aspectos del texto que se quieren remarcar y trabajar. La puesta en escena (realización), en la que entran en juego los aspectos más tangibles de

³² VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 303.

³³ Cuando recuperemos cuestiones relativas al ritmo y el uso temporal que se hace en los *Espacios Intermedios* rescataremos este concepto.

³⁴ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.86.

³⁵ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.

la representación. Y, por último, el público (reacción) sin el que no se completa la comunicación artística. Estos elementos también son aplicables a cualquier interacción social a menor escala.

El conflicto como base del arte escénico es entendido a la perfección por la antropología teatral de Barba. En ella se observa la antigua escultura griega, cuyas composiciones se estipulan entorno a la situación de oposición de las formas, esta asimetría que ha sido contemplada es fundamental para comprender el concepto de presencia escénica*.

“Las investigaciones científicas de Stanislavski y Meyerhold, así como las prácticas sin teoría de grandes actores europeos responden a un requisito fundamental: permitir al actor trabajar a lo largo de dos líneas paralelas. La primera, más evidente para el espectador, es la interpretación, que atañe a la construcción del sentido. La segunda, más profunda, es el ‘lenguaje energético’, que a su vez atañe a la construcción de la presencia. Para que la presencia funcione, esta debe ser detallada; es decir, debe ser compuesta a través del montaje de microacciones físicas, cada una de las cuales tiene un comienzo y un final bien precisos que los une a la siguiente acción.”³⁶

Tomaremos los conceptos de forma, ritmo y flujo, que Barba relaciona directamente con la acción del actor para después analizar las calidades y acciones del movimiento de los ciudadanos generadores de cultura.

“Forma, ritmo y flujo denominan tres perspectivas diferentes relacionadas con la acción del actor. No indican distintos principios técnicos o diferentes partes de la composición. Designan las tres caras de una misma realidad.”³⁷

La importancia de Barba en este estudio es primordial debido a su manera de entender el trabajo del actor y el modo de hacer teatro. Su investigación en

³⁶ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág. 128-129.

³⁷ VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.65.

relación a la antropología teatral nos ayuda a adentrarnos en la interdisciplinaridad, en la simbiosis que suponen las teorías de Mauss o Bateson en relación al trabajo del cuerpo en el teatro.

La mirada de las artes escénicas a la danza oriental nos permite obtener una mirada dual, pero integrada en cosmovisiones que se ponen al servicio de un trabajo concreto.

Barba tiene una manera de entender el cuerpo y sus conflictos, que supo ver muy bien en las esculturas griegas clásicas, y que suponen la base de su manera de entender el arte escénico.

Podemos sentirnos retados a encontrar en las palabras de Barba ese espacio intersticial que estamos buscando:

“para acercarse a la orilla es necesario ir por detrás y al antes del escenario, un espacio que los espectadores por convención y los estudiosos por pereza o por prejuicios se cuidan de frecuentar.”³⁸

³⁸VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.281.

1.3. Resultado de la simbiosis entre disciplinas

De este primer punto del marco teórico podemos obtener dos conclusiones primordiales que serán ejes fundamentales de la investigación, y que corresponden a las teorías de dos disciplinas puestas a dialogar.

La primera de ellas es la concepción del individuo como actor-personaje. Este punto es diferenciado por Barba a través de los usos cotidianos y extracotidianos del cuerpo, y que en esta Tesis Doctoral utilizaré para observar los papeles representados por el ciudadano en su día a día, y especialmente, en su participación de las actividades en los Espacios Intermedios. ¿Qué rol interpreta?

El segundo eje corresponde a la vida tomada como representación, revisitando la metáfora teatral de Goffman. Si bien es cierto que el análisis que llevo a cabo se centra en los Espacios Intermedios, dentro del modelo que planteo es necesario contextualizar el recinto con el que se trabaja, por ello, es imprescindible realizar un estudio de la realidad geográfica en el que se encuentra y otros datos que nos permitan obtener un plano de situación del objeto a estudiar³⁹.

Se ha configurado una clasificación de tipologías espaciales, y en la aproximación al objeto concreto de análisis, una búsqueda de distintos espacios, esto pertenece al proceso de la investigación, con la finalidad de enmarcar lo mejor posible, tanto el tiempo en el que nos encontramos como el objeto concreto. No se ha realizado un estudio en profundidad del espacio

³⁹ Los datos referentes a Matadero Madrid, que es nuestro caso de análisis, se encuentran en la TABLA 1 del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.

público y sus distintos usos, que daría lugar a otra Tesis Doctoral. Sí que, a modo de anexo, se ofrece al lector un amplio repertorio de proyectos contemporáneos relacionados con el espacio público. Pero en ningún caso la finalidad de este estudio es la de la tipificación espacial del contexto público, sino, siempre, la de analizar a través de un enfoque interdisciplinar, apoyado en dos grandes ejes teóricos principales, la antropología teatral y la microsociología, el fenómeno actual de prácticas culturales contemporáneas enmarcadas en el contexto de los espacios de creación, que en esta investigación se les da el nombre de Espacios Intermedios.

1.3.1. El individuo como actor-personaje

En el marco de la Posmodernidad el ciudadano se encuentra ante una multiplicación de las actividades que lleva a cabo a diario, así como de las caras que muestra en cada una de ellas. Para explicar esto, Goffman habla de la máscara, y la diferencia del *self*, que corresponde a aquello de nosotros mismos que nos configura y sí está presente en todas las facetas, lo que realmente somos.

El binomio actor-personaje es concebido en este estudio en su correspondencia con el de realidad-representación, que es la vivencia cotidiana del trabajo actoral. Si establecemos una comparación, ¿cuál es la de la persona en su cotidianidad? Asumo que vivimos en una dualidad constante entre lo que realmente somos y aquello que mostramos, dependiendo del contexto en el que nos situemos en cada momento. Veremos más adelante qué ofrece el contexto de los *Espacios Intermedios* a este respecto, para entender el tipo de vivencia del individuo. Para ello, ¿en qué parámetros es observable esta vivencia entre lo que somos y lo que representamos? La respuesta se encuentra en los componentes del hecho escénico, que nos pueden permitir explicar este fenómeno en profundidad. Para referirme a la manera en la que se mueve nuestro cuerpo me remito al estudio exhaustivo que realiza Laban sobre las *calidades del movimiento*⁴⁰. El espacio concreto en el que nos situamos no sólo a un nivel general, sino en relación con los otros elementos que intervienen en la acción es otra característica que el lenguaje escénico nos

⁴⁰ LABAN, Rudolf (1987) *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos D.L.

permite explicar. Y, por último, en aquello que dice de nosotros como el vestuario y el *atrezzo* que llevamos.

También veo las relaciones entre espacio y ciudadano como una relación simbiótica, es decir, no son sólo las sinergias del espacio, las que son capaces de intervenir en el ciudadano. ¿Es éste modificador del contexto cultural del que participa? ¿De qué manera?

1.3.2. La vida cotidiana como representación

La correspondencia entre vida cotidiana y representación se establece en términos metafóricos. Es decir, se pueden establecer nexos entre aquello que sucede en la ciudad, si ésta es tomada como un gran decorado. Conviene atender al uso y a la apropiación que la contemporaneidad está experimentando en el entorno del espacio público. En la *Radiografía de la Posmodernidad* expondré con más detalle estas intervenciones, especialmente desde el campo de la arquitectura, a un nivel espacial. Pero también desde la espontaneidad de la acción ciudadana son llevadas a término acciones urbanas.

En este estudio vemos la ciudad como un gran decorado en el que nos movemos, pero especialmente se toman los *Espacios Intermedios* como teatros, laboratorios en los que se generan estas prácticas culturales, que no son más que pequeñas piezas teatrales. Corresponderá al análisis que presento más adelante explicar en profundidad el funcionamiento de las dinámicas de creación de estas piezas teatrales.

Es importante establecer una distinción adecuada. Mientras que Goffman utiliza el modelo dramático para explicar la interacción social dentro del contexto de lo cotidiano, esta investigación busca explicar esta interacción en un ámbito concreto y cerrado, el de los *Espacios Intermedios*, Pero sí que es posible, y necesaria, la conexión entre lo cotidiano y lo intermedio como modos de la

experiencia cultural que están presentes en un mismo tiempo y espacio, eso sí, con niveles diferentes de comprensión⁴¹.

⁴¹ Esto será desarrollado en los apartados correspondientes de la *Radiografía de la Posmodernidad*.

1.4. El papel del espectador contemporáneo: la perspectiva de Jacques

Ranciére y Luis Puelles.

En este epígrafe trataremos el papel del espectador contemporáneo desde dos perspectivas bien definidas: Jacques Rancière y Puelles. Hoy, tal y como veremos en el análisis de caso del centro Matadero Madrid, hay un cambio en la relación que se establece entre la cultura y el público. El acento se concentra en la participación. Es ésta la clave el desarrollo de la cultura contemporánea y comprobaremos, a través de los datos obtenidos, si es el éxito de los centro culturales actuales.

Veamos en primer lugar los conceptos de público, visitante, espectador, la persona a quien van dirigidos los espectáculos y cómo en la vida cotidiana somos, en ocasiones, espectadores. ¿cuáles son las características que nos hacen asumir ese rol?

Hagamos una reflexión de las distintas palabras que usamos para referirnos a esa persona que mira: espectador, público, visitante.

Según la RAE estos conceptos son definidos como:

“espectador, ra.

(Del lat. Spectātor, -ōris).

1. adj. Que mira con atención un objeto.
2. adj. Que asiste a un espectáculo público. U.m.c.s.”

“público, ca.

(Del lat. publicus).

1. adj. Notorio, patente, manifiesto, visto o sabido por todos.

(...)

5. m. Común del pueblo o ciudad.

6. m. Conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar.

(...)

7. m. Conjunto de las personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante.”

“visitante

(Del ant. part. act. De visitar).

1. adj. Que visita. U. t. c. s.

visitar

(...)

9. tr. Informarse personalmente de algo.

10. tr. Acudir con frecuencia a un lugar con objeto determinado.”

En la evolución artística, especialmente a partir de las experimentaciones de los años sesenta, me estoy refiriendo por ejemplo, al movimiento *fluxus*; se busca una mirada más activa de nuestro espectador.

“La segunda mitad del siglo XX, a partir de los hallazgos de las poéticas y técnicas de *interacción* de los años sesenta, y con toda contundencia en nuestro presente más inmediato y dígito-tecnificado, ha asistido a los desvíos o derivaciones disolutorias de la figura del espectador según lo hemos venido definiendo en nuestro recorrido por los siglos clásicos de la modernidad (entre el Manierismo y el final del XIX). Así, aunque parece oportuno mantener el término, más neutro, de *receptor*, se nos vuelve cada vez más difícil llamar ‘espectadores’ a quienes operan con videojuegos (a), a quienes deciden voluntariamente convertir sus vidas en actuaciones artísticas (b); o, en otro orden de desviaciones, a quienes se apartan de la experiencia de la ficción para comportarse como consumidores, sean expertos de la interpretación (c) o turistas arrobados ante el fetiche artístico-estético (d).”⁴²

La interacción se convierte en la clave para acercar el arte al público. Aparecen, el *happening** y la *performance**. En estas manifestaciones artísticas el espectador deja de ser tal, deja de mirar para ser mirado, tocado, incluido en la práctica a la que ha acudido.

Comparemos la acción pedagógica y el arte. Por definición, el arte pretende comunicar una idea, un concepto, una sensación a otro; permite ofrecer una

⁴² PUELLES ROMERO, Luis. *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Abada editores. Madrid, 2011. Pág. 307.

mirada diferente en relación a un hecho cotidiano o grandilocuente, pero siempre con una sensibilidad distinta a la considerada como corriente. Este dato remite a la posibilidad de utilizar el arte para la comunicación de conceptos, de lecciones que pueden aprehenderse de otra forma que leyendo un libro, apelan a la parte más creativa de la persona.

“Significa que el ‘teatro’ es una forma comunicativa ejemplar.”⁴³

Para Lorca, y en su tiempo, lleno de ganas por cambiar el mundo, por extender la cultura, aparecen las misiones pedagógicas⁴⁴. Él utilizaba el teatro para llevarlo a las provincias, a pueblos donde los espectadores participaban de forma inocente de la representación:

“Enmendándole la plana a Cervantes

Sucedió en un pueblo de Soria. Al público que se congregaba en torno al tablao no le gustó nada el desenlace de *La guarda cuidadosa*, el ingenioso entremés de Cervantes en el que el Sacristán y el Soldado pujan por llevarse el favor de la fregona Cristina, que decide al final de su mano al primero. Disconformes, los ingenuos espectadores protestaron, pidiendo a gritos que fuera el Soldado el elegido por la muchacha. Lorca y los actores no tuvieron más remedio que enmendarle la plana a Don Miguel, cambiando el final del entremés.”⁴⁵

También en el arte, los artistas nos muestran con su trabajo otras realidades que por lejanía se nos escapan, globalizando, de este modo, el mundo. Somos

⁴³ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 13.

⁴⁴ Documental *Las maestras de la república*. Documental de FETE-UGT. Dirección y guión: Pilar Pérez Solano.

⁴⁵ *La Barraca. Teatro y universidad: Ayer y hoy de una utopía* Equipo científico: Rafael Negrete Portillo, Sara Colvo Morón, Jana Álvarez Pacheco, Rosa García-Gasco Villarrubia, Marta Olivas Fuentes, Paloma Roderá Martínez. Edición de [AC/E](#) y [UCM](#). Madrid: 2005.

capaces de ver la realidad, o cierta parte de ella, en las imágenes que llegan de niños de la India.⁴⁶

Otra vertiente es la de usar el arte como reivindicación o protesta, tal y como el colectivo *Generando Arte* promueve en sus principios básicos de lucha contra la violencia de género y la visibilización del papel de la mujer en la historia del arte. Este colectivo de cincuenta mujeres en 2014 lucha a través de sus obras en protesta contra la ley del aborto aprobada por Gallardón ese año.⁴⁷

Con estos ejemplos ponemos de manifiesto lo que puede el arte ofrecer a quien lo mira, y por ello su función didáctica; por no hablar del uso aleccionador que ha tenido en momentos de la historia, como ocurrió con la propaganda nazi que llevó a cabo Goebbels en la Alemania de Hitler.⁴⁸

“(...) saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.”⁴⁹

En contrapartida el espectador da, nada más y nada menos, sentido a la labor del artista. Es por él, para él y gracias a él.

“(...) Largo tiempo olvidado o considerado como un mero añadido, hoy el espectador es el objeto de estudio favorito de la semiología o de la estética de la recepción. Nos falta, sin embargo, una perspectiva homogénea capaz de integrar las diversas aproximaciones al espectador: sociología, antropología,

⁴⁶ *Born into Brothels: Calcutta's Red light kids*. Zana Briski y Ross Kauffman. Documental. 2004. Estados Unidos.

⁴⁷ <http://www.elcotidiano.es/el-derecho-a-decidir/> Consultado en julio de 2014.

⁴⁸ *Triumph des Willens*. 1935. 110 min. Alemania. Leni Riefenstahl.

⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 27.

etc. No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar el espectador como individuo y el público como agente colectivo. El espectador-individuo es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque (participación).⁵⁰

⁵⁰ PAVIS, Patrice. (2013) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicación. Pág. 180.

1.4.1. Los roles del espectador hoy.

En primer lugar pongamos las reglas del juego, los objetos de estudio que Rancière nos lanza:

“(…) incluir todas las formas de espectáculo –acción dramática, danza, performance, mimo u otras- que ponen cuerpos en acción ante un público reunido.”⁵¹

Las opciones de espectador como aquél que mira nos coloca en una actitud que a priori contradice la función didáctica o la participación. Rancière lo explica de la siguiente forma:

“(…) dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario a actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.”⁵²

Pero contra esto debemos cambiar la percepción de lo que entendemos por *espectador*, Rancière nos propone un teatro sin espectadores, una vuelta de tuerca a lo que serlo implica.

“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprenden en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”⁵³

⁵¹ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 10.

⁵² RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 10.

⁵³ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 11.

Centrados en el espectador escénico vemos el juego que se establece en una sala de teatro; “Lo que el espectador debe ver y lo que el director de teatro le hace ver”⁵⁴; y cómo “La separación del escenario y la sala es un estado que debe superarse”⁵⁵. Pero,

“¿Qué es exactamente lo que tiene lugar, entre los espectadores de un teatro, y que no podría tener lugar en otra parte?(...) El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otra en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra.”⁵⁶

Se introduce así el concepto de *traducción*, tan importante en el arte, es decir, cada uno desde su situación, su educación, sus creencias y su sensibilidad es capaz de captar diferentes matices de lo que mira. Actualmente, superadas todas las concepciones tradicionales de arte nos encontramos con un “teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones.”⁵⁷

⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 20.

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 21

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 22.

⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 26.

“Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se ponen la manifestación y el efecto de sus competencia, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpretan el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores.”⁵⁸

¿Es necesaria una educación visual? ¿adquirimos socialmente una cultura visual heredada?

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Pág. 27

1.4.2. El otro como constructor de la identidad propia.

Puelles, en las primeras páginas de su libro nos remite a otra disciplina, la filosofía, que ya observa al espectador desde Platón.

“Salirse del público para observarlo en sus partes individuales es un viejo hábito filosófico.”⁵⁹

Veamos la particular definición que hace de espectador:

“He oscilado entre una historia de los espectadores (irreducibles unos a otros o a Uno) y una teoría del sujeto espectador con pretensión ensayística de sistematización.

El resultado es una caracterización posible del sujeto espectador como una *versión* de la subjetividad moderna (complementaria de tantas otras), encontrándonos de este modo con los materiales para una historia de la sensibilidad y sociabilidad en el Occidente urbano moderno a través de la comprensión de la mirada(...) como agente decisivo en la conformación de la subjetividad social y cognoscitiva. Somos sujetos modernos por ser *sujetados por* la mirada y por lo que en ella se ve, se siente y se conoce.”⁶⁰

La mirada como eje de la observación, de la recepción. Es esta sociedad, la nuestra, un marco que ha convertido en visual todo aquello que nos rodea. ¿qué consecuencias produce eso en sus ciudadanos?

Me parece interesante significar el *entre* en el que se sitúa el espectador. Al menos como perspectiva de su posición en el juego artístico, aunque soy más partidaria de verlo como una línea que fluye entre lo que se ve y quién mira, el eje que da sentido a la obra, no un entre artista y obra, más bien es la obra la

⁵⁹ PUELLES ROMERO, Luis. (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada editores. Pág. 13.

⁶⁰ PUELLES ROMERO, Luis. (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada editores. Pág. 15.

que se sitúa en medio del artista y el espectador, es aquello que pone en comunicación a ambos; pero no perdamos de vista esta concepción que de alguna manera toma a la obra como centro de la creación y la comunicación.

“(…) la primera consideración que debe hacerse de esta figura oscilante entre sus dimensiones antropológica y sociológica (además de estética) es que se asienta en la topología del *entre*; el espectador es estando *en-medio*: en medio de sí y en medio de los demás,”⁶¹

El público es quien da sentido, es la columna vertebral del arte. Esta figura ha ido evolucionando a lo largo de la historia, pasando de ser un mero observador pasivo a un participante activo que interviene en la obra.⁶²

⁶¹ PUELLES ROMERO, Luis. (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada editores. Pág. 30.

⁶² *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991 de Felix González-Torres.

2. Radiografía de la Posmodernidad

En este apartado del marco teórico propongo realizar un recorrido por los aspectos más destacados del momento histórico actual. Se trata de poner en comunicación las diferentes disciplinas, produciéndose una simbiosis entre ellas.

La primera consideración sobre la construcción del epígrafe se corresponde a que una vez encontrado este espacio intermedio, también a un nivel teórico, la disposición del epígrafe empieza a organizarse en torno a este eje metodológico de estudio. Los conceptos revisitados, correspondientes a distintos aspectos de la Posmodernidad establecen comparaciones con los componentes escénicos referidos posteriormente en el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.

La comparativa principalmente se ha dispuesto en cuatro componentes y sus correspondientes escénicos:

POSMODERNIDAD-DIRECTOR

CIUDADANO-ACTOR

CIUDAD-ESPACIO ESCÉNICO

CULTURA-TEXTO TEATRAL

Estos binomios permiten explicar aspectos contemporáneos bajo dinámicas teatrales. Es fundamental entender esta estructura para posteriormente, en las aplicaciones del modelo, entender los términos y códigos en los que se dispone una teoría aplicada a la práctica cultural.

También dentro de este epígrafe se incluyen, a parte de estos elementos principales para el análisis, tres conceptos fundamentales para entender el contexto, a saber:

LO SIMBÓLICO- ARTE ESCÉNICO

LO COTIDIANO- VIDA COTIDIANA

LO INTERMEDIO- CENTROS DE CREACIÓN

Respecto al primero de ellos, lo simbólico, se explica dentro del teatro como herramienta fundamental de la comunicación que establecen los códigos de representación teatrales. Por otro lado, se buscan los símbolos de la Posmodernidad, pero sólo aquellos que se relacionan de forma directa con el hecho cultural. Finalmente se contemplará al individuo social como individuo simbólico, que resulta una perspectiva interesante desde la que ver la posición del ciudadano en la experiencia comunicativa.

A lo cotidiano, se le debe otorgar la importancia de su aporte en lo intermedio. Es revisitado en primer lugar desde las definiciones que de él pueden hacerse. Desde un segundo apartado se centra la atención en el cuerpo y el tiempo como conceptos de habitabilidad del espacio, que serán de utilidad en la elaboración del modelo y lo relativo a los datos de configuración espacial.

Finalmente, en lo relativo a lo intermedio se determina el espacio intersticial en el que se sitúa la investigación, no sólo a un nivel práctico, sino también conceptual.

2.1. La Posmodernidad

Lo posmoderno es el término utilizado para calificar literalmente a aquello que viene tras la Modernidad. Después del paso de las vanguardias, de lo rompedor que suponen los movimientos artísticos de las primeras vanguardias del siglo XX, nos encontramos con una época de valores distintos, de valores que se adentran en una ética regida por el capitalismo como modelo político que determina la relación social y económica.*

A un nivel social los pensadores hablan de lo líquido⁶³ o lo etéreo. Somos un conjunto de individualidades con una serie de paradojas posmodernas incorporadas, en las que somos solidarios, pero cada vez más nos preocupamos de lo que nos implica a cada uno, de forma singular. Somos unos seres cada vez más solitarios, pero que sin embargo necesitamos estar siempre en comunicación, tenemos un sentido de pertenencia a lo colectivo que cubrimos con redes sociales y otros grupos que nos hacen sentirnos parte de un todo.

El concepto de compromiso ha cambiado, puede que animado por el hecho de tener un teléfono móvil que nos permite modificar nuestros movimientos a cada segundo. Como consecuencia de esto cada vez tenemos más herramientas para comunicarnos de una manera más eficaz, y paradójicamente nos comunicamos menos y quizás, peor.

El hecho de vivir en un mundo globalizado por las conexiones internauticas y los medios de transporte que han sido democratizados, hace que la movilidad se haya incrementado. Este elemento, es también un modificador de la solidez

⁶³ Zygmunt Bauman, varios títulos con el término *líquido*.

que hace unas décadas vivíamos. Todos estos son los ingredientes que conforman lo que se ha dado a llamar posmoderno.

En este apartado empezaré en primer lugar por establecer una comparación entre la Posmodernidad y el director teatral, proponiendo que el tiempo histórico que vivimos determina aquello que pensamos y hacemos, es el encargado de darnos las pautas, tal y como el director da las notas a sus actores en el teatro. Después veremos cuál es la distinción entre moderno y posmoderno, que supone la diferencia entre dos momentos históricos. A partir de aquí enumero una selección de rasgos que se integran en la Posmodernidad y que juegan a favor de modelo de análisis propuesto. Éstos son: el desarrollo tecnológico, especialmente internet y la democratización del transporte, la vivencia de nuevas temporalidades, unida al hecho anterior. Rescato el concepto líquido de Bauman y la cultura del consumo de la mano de Lipovetsky. Propondré una mirada al tipo de cultura actual como una cultura de la experimentación, que no sólo se limita a la visualización. Lo interdisciplinar como la hibridación de lenguajes. Por último incluyo la muerte de los grandes relatos y los juegos del lenguaje con Lyotard y su concepción de la Posmodernidad para terminar este recorrido.

2.1.1. Posmodernidad, directora de nuestros roles diarios.

Dentro de la comparación propuesta en el estudio actual entre la vida cotidiana y el arte escénico, la Posmodernidad es tomada como la figura del director. Es decir, puesto que el actual marco histórico, social, político y económico marca aquello que hacemos es tomada como maestro de ceremonias. El contexto histórico lo tiñe todo, desde nuestra manera de expresarnos a través del modo en que nos presentamos al mundo con aditamentos, hasta en nuestra forma de pensar y afrontar ideologías y decisiones. Así, aquellos rasgos que entendemos como característicos de lo posmoderno son las notas que el director teatral ofrece a sus actores durante los ensayos de la obra escénica. Pasemos a continuación a establecer estas notas.

2.1.2. Lo moderno y lo posmoderno.

En primer lugar es necesario marcar una diferencia entre lo moderno y lo posmoderno. Para una teoría de la Modernidad, de la ciudad y sus estándares, así mismo de la aparición de la figura del ciudadano, conviene detenerse en las vanguardias artísticas de un lado, y en la vida regida por los ciclos religiosos y las costumbres tradicionales de otro. Este pensamiento es atestiguado por los vestigios de cultura popular, y por la memoria de quienes han vivido una época definida por el Carnaval, la Cuaresma o la Navidad.

Un tiempo en el que los ideales eran tan férreos que la gente estaba dispuesta a perder la vida por ellos. Esta marca de ciclos vitales y de ritos de paso de unas etapas de la vida a otras es fundamental para entender un modelo de pensamiento. En el caso concreto de España, el servicio militar o todos aquellos ritos religiosos, el bautismo, la comunión, la confirmación, el matrimonio y la extremaunción constituyen un seguimiento de la vida personal.

La Posmodernidad diluye estas líneas divisorias. A continuación haremos un recorrido desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI. A un nivel social, económico y político pasamos de una sociedad de clases establecidas por el respeto a la “buena familia” y el “buen nombre”, a una sociedad individualizada, dictada por el consumo y la creación de la sociedad del bienestar. Sin olvidar la vivencia de dos Guerras Mundiales pasamos a unos años cincuenta en los que se empiezan a generar una serie de necesidades que son satisfechas con el consumo de electrodomésticos y demás enseres

que se compran en masa.⁶⁴ Los años sesenta vienen de la mano de una juventud que rompe con todos los valores de la generación anterior, que busca el *carpe diem* sin pensar en las consecuencias posteriores que sus actos puedan acarrear. Es la aparición del consumo estandarizado de drogas, la fusión con la naturaleza, el amor libre, la experimentación musical y de otros muchos tipos. Este cambio marcará la siguiente década. En los años ochenta y noventa podemos ver una evolución de estos conceptos en los que desaparecen del discurso las escalas de valores tradicionales que son renovadas por una preocupación por otros estándares como la salud y el culto al cuerpo. Las utopías se transforman en la necesidad de obtener cada vez un mayor número de bienes de consumo, la creencia en la acumulación y el crecimiento económico como satisfacción de necesidades creadas. En los inicios del siglo XXI y de la mano de una crisis económica, en la que se encuentra la sociedad actual, la escala de valores ha sido revisada. Se ha producido un retorno a la fusión con el medio natural, una rechazo de la cantidad en *pro* de la cualidad, un repensar la institución y la vivencia cultural, en gran medida debido a la aparición de las nuevas tecnologías y su desarrollo. Cuando desarrollemos, tanto el modelo de análisis, como el análisis de cado de Matadero Madrid, cómo ha afectado el cambio de las costumbres sociales en modo de acceso a la cultura actual.

⁶⁴ Un desarrollo y visión contemporánea del consumo y sus fases podemos verlo en Lipovetsky en *La era del vacío*. (2000) *Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Ed. Anagrama.

2.1.3. Tecnologías: la expansión de internet y la democratización del transporte.

De las consecuencias que ha propiciado el desarrollo experimentado en el siglo XX destaco principalmente para esta investigación dos de ellas. En primer lugar la aparición de internet y las redes sociales, y las comunicaciones a través de los medios de transporte y su democratización.

De la aparición de internet y las redes sociales, y en especial, su extensión masiva he establecido una comparación entre su uso y la plaza pública, se pueden considerar una reinención de la misma. Es decir, de igual modo que en la plaza pública el individuo tenía acceso a la información de sus vecinos, así en las redes sociales estamos en situación de conocer el desarrollo de las actividades del otro. Aquí traigo el concepto de **extimidad*** para explicar el fenómeno de mostrar de sí una visión sesgada y selectiva que se ofrece al otro del ámbito de la intimidad. Puede extrapolarse este concepto al uso que los contextos de creación realizan para definirse, encontrando una gran fuente de información, cada vez más extendida como herramienta de investigación.

También serán fundamentales para entender el cambio cultural que demanda la sociedad con la era de la información que permite internet, y que hace inevitable replantear la idea de museo como institución en la que el usuario sólo acude con una actitud pasiva a ser receptor de información, ya que es necesario un giro que contemple que el visitante de bibliotecas, archivos o museos, ya dispone de la información, que hasta ahora podía encontrar en ellos, desde el salón de su casa, incluso desde cualquier parte, gracias a un

teléfono móvil. Por tanto, la necesidad de estas instituciones no es la de ser receptor de información, si no la de buscar espacios de experimentación, de encuentro con el otro, de vivencia. Éstos son los nuevos contextos del arte.

Otro punto importante con el desarrollo tecnológico es el de las posibilidades de comunicación que éste ofrece. Es decir, gracias a Internet pueden elaborarse convocatorias que de otro modo serían impensables. Es una forma de generar relaciones a gran escala⁶⁵.

Pasando a la relevancia de la transformación en los transportes podemos decir que su democratización hace que las conexiones no sólo puedan establecerse de una manera virtual a través de las redes sociales, si no que gracias al uso masivo de los medios de transporte y la mejora de las comunicaciones, los traslados de unos puntos de la geografía a otros resultan posibles. Esto también permite entender el mundo como un todo globalizado y una apertura en muchos sentidos, que antes no existía.

En este punto podemos entender el brutal cambio que supone el hecho de nacer, vivir y morir en un mismo punto geográfico a un mundo que se organiza casi como provincias integradas, donde es posible conocer otras culturas y otras cosmovisiones. Hemos llegado a ver guerras en directo.⁶⁶

Pero las nuevas tecnologías no sólo traen estos primeros cambios a los que hacíamos referencia, también veremos al hablar del individuo posmoderno como su utilización ha supuesto un cambio sustancial en nuestra manera de

⁶⁵ Éste es uno de los rasgos principales de herramientas de comunicación utilizado en los *Espacios Intermedios*.

⁶⁶ La guerra del Golfo en directo por la televisión.

relacionarnos con el otro, y de configurar nuestra identidad, de entendernos y pensarnos. De ellas recibimos información, pero con un alto componente de exhibición de aquello que queremos mostrar, de la exposición voluntaria y consentida a la que nos sometemos. ¿Cómo nos presentamos? ¿Cómo pensamos al otro?

2.1.4. Nuevas temporalidades.

La unión de los desarrollos tecnológicos expuestos en el punto anterior también dan cuenta del paso, no sólo a una nueva manera de concebirnos a nosotros mismos, sino también de una nueva forma de concebir el tiempo. Un nuevo tipo de compromiso con la vida propia y con las actividades que realizamos a diario que acaban reinventando los días. Estas temporalidades se marcan a un ritmo diferente, el frenético que vivimos en las ciudades, nada que ver con los tiempos rurales. En especial en las grandes ciudades cada individuo puede marcarse sus propios ritmos y atender a su propio reloj, mezclase o no con colectividades. El trastorno de las tradicionales segmentaciones de la vida influyen inevitablemente en la organización social, con un marcado carácter de individualidad. En palabras de Josep Picó la contribución del desarrollo apuntado anteriormente supone la ruptura con una temporalidad lineal o circular:

“[...] eliminando las distancias físicas y temporales, lo que contribuye a configurar un nuevo sentido del espacio y del tiempo. Este último abandona su imagen circular e incluso lineal.”⁶⁷

En relación al tiempo también estoy de acuerdo con muchas de las ideas que expone George Kubler en su obra *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. En esta lectura se reflexiona más concretamente sobre el tiempo y la influencia de su consideración en aspectos culturales. Un

⁶⁷ PICÓ, Josep. *Cultura y Modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. (1999) *Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial. Pág.272.

arte visual, y un tiempo que poco o nada puede decirnos de la “marcha cambiante de los acontecimientos”.

“El reloj cultural [...] se basa principalmente en fragmentos arruinados de materiales provenientes de depósitos de basura y de cementerios de ciudades abandonadas o poblados enterrados. Sólo las artes de la naturaleza material han sobrevivido; nada se sabe prácticamente de la música y la danza, de la narración y del ritual de todas las artes de expresión temporal, a no ser en el mundo mediterráneo, con excepción de lo que ha sobrevivido en forma tradicional en grupos remotos. Así pues, nuestra prueba operacional de la existencia de casi todos los pueblos antiguos se da en el orden visual, y existe en la materia y en el espacio más que en el tiempo y en el sonido.”⁶⁸

Sin duda, el enfoque de Kubler nos permite reflexionar acerca de los sistemas de clasificación y de comprensión del tiempo en los distintos momentos históricos. Abre la puerta a un ejercicio de comprensión de las líneas temporales que se establecen en diferentes disciplinas, centrando esta investigación en el contexto artístico y cultural.

Nuestras observaciones a este respecto oscilan entre un evidente cambio de los modos de vida, por tanto de las temporalidades que marcan nuestras actividades, insertos en la vida cotidiana y marcados por una nueva comunicación, por un mundo de experiencias virtuales, y que, como veremos en el caso de los *Espacios Intermedios* y de las nuevas acciones de activistas

⁶⁸ KUBLER, George. (1988) *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Ed. NEREA. Pág.71.

en las ciudades, suponen el medio eficaz de puesta en comunicación de personas con intereses y fines comunes.

¿Cómo se vive el tiempo en los *Espacios Intermedios*? Es decir, el “tiempo teatral”, especialmente en el ensayo, es un “tiempo fuera del tiempo”⁶⁹. Esta vivencia fuera de la realidad cotidiana, y reflejada en el tiempo, supone el entorno adecuado para la creación. ¿Cuál es el adecuado para la experiencia cultural? En nuestro objeto de análisis, Matadero Madrid, también analizaremos esta faceta.

⁶⁹ Lo primero que te dicen cuando empieza a hacer teatro es que dejes el reloj fuera de la sala de ensayos.

2.1.5. Modernidad líquida.

Al hilo de las reflexiones sobre el desarrollo de la identidad en el mundo posmoderno vamos a hacer referencia al concepto de “lo líquido” que el sociólogo Zygmunt Bauman utiliza para manifestar un desacuerdo en lo que él entiende como el estado fluido de las identidades actuales, a la insustancialidad y a la circunstancialidad de las relaciones y vínculos humanos, entendiéndolos como características propias de la era posmoderna.

Creo que son características inherentes al ser humano. Si bien es cierto que se permiten relaciones concretas y acotadas, su continuidad es infinitamente posibilitada en mayor medida que en una era sin internet. En un momento donde, es cierto que nos reinventamos cada día, pero que también el ámbito de lo privado se vuelve cada vez más difícil por el sacrificio de libertades que hemos hecho en pro de la seguridad, pienso en las cámaras de vigilancia, la observación constante a la que nos sometemos cada día.

Es cierto que la facilidad actual para cambiar de máscara a lo largo de un día está compuesta de un amplio espectro; pero no son un invento actual; ya en la Modernidad se representaban distintos roles, aunque mucho más acotados. Entraremos en este terreno más en profundidad, y desde la perspectiva de Goffman, al describir a nuestro actor y su encarnación de papeles.⁷⁰

⁷⁰ Encarnación de papeles del ciudadano.

2.1.6. Consumo, la mirada de Lipovetsky.

Otra característica que define nuestro momento actual es el consumo, que apuntaba en el repaso histórico del primer punto. El consumo marca nuestro estilo de vida, nuestros intereses. La aparición de los productos biológicos, la vuelta a las granjas y la mirada a los espacios rurales no supone un alejamiento, sino tal y como señala Lipovetsky, nos sitúa en una segunda era del consumo, en una sociedad de hiperconsumo. Quizás los productos han cambiado, y en aquello que experimentamos en lo cultural, también inunda otros ámbitos de ocio y tiempo libre.

“Qué error el haber pregonado precipitadamente el fin de la sociedad de consumo, cuando está claro que el proceso de personalización no cesa de ensanchar sus fronteras. La recesión presente, la crisis energética, la conciencia ecológica, no anuncian el entierro de la era del consumo: estamos destinados a consumir, aunque sea de manera distinta, cada vez más objetos e informaciones, deportes y viajes, formación y relaciones, música y cuidados médicos. Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada, hasta en la imagen y el devenir del ego llamado a conocer el destino de la obsolescencia acelerada, de la movilidad, de la desestabilización. (...) Más exactamente estamos en la segunda fase de la sociedad de consumo, *cool* y ya no *hot*, consumo que ha digerido la crítica de la opulencia.”⁷¹

⁷¹ LIPOVETSKY, Gilles. (2000) *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Ed. Anagrama. Pág.10.

El consumo también es constructor de identidad. En la sociedad capitalista que vivimos identificamos lo que somos con aquello que poseemos. En este sentido, nuestras pertenencias materiales muestran al otro, el status social que ocupamos. Dan pistas para saber como nos configuramos y de qué modo nos presentamos al mundo. ¿Cómo sucede esto en relación al consumo cultural? ¿Qué identidad se configura a partir de frecuentar Matadero Madrid?

2.1.7. ¿Cultura visual?

Haciendo un recorrido histórico en el canal de comunicación vemos diferentes tipos de transmisión de la información. Así, pasamos de una oralidad ancestral, a una época en la que el conocimiento se transmite a través de letras, cuando el discurso, las ideas y las teorías son pilares básicos de ideologías por las que incluso se da la vida. Hoy nos encontramos, para muchos⁷², en una cultura visual, que a mi modo de ver ha sido superada en algunos aspectos. Aquello que vemos dicta la estética de nuestros movimientos y la toma de decisiones. De alguna manera es la vuelta a la imaginería medieval, pero con la gran transformación que supone el desarrollo y la expansión de la tecnología al alcance en lo cotidiano:

La recepción de estímulos exteriores se lleva a cabo principalmente por lo visual, y en algunas ocasiones acompañado de estímulos auditivos; pero principalmente vivimos en una cultura visual en lo que se refiere a la información y su recepción.

“[...] privilegia lo visual sobre lo discursivo, desprecia el formalismo, el racionalismo y la didáctica y opera a través de la inmersión del espectador, la inmersión selectivamente mediada de su deseo en el objeto cultural (Beterns, 1995:220).”⁷³

Picó nos da cuenta a través de Beterns de cómo el espectador se sitúa en el centro, y a través de lo visual, somos capaces de vivir la cultura y lo racional.

⁷² Podemos pensar que vivimos en una cultura de lo visual, ya que, es inevitable advertir como la fotografía ha pasado de ser una de las artes modernas a ser instrumento con un alcance universal y cuya función es utilitaria principalmente.

⁷³ PICÓ, Josep. (1999) *Cultura y Modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna. Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 271.

En esta concepción de una cultura visual como predominante, yo propongo denominar la cultura actual como una cultura de lo experiencial. La experiencia cultural no es ya, como ocurría en su forma tradicional, una comunicación en la distancia, y principalmente centrada en la visualización. Si no que hoy, la experiencia cultural es una vivencia personal del espectador o visitante que se encuentra como parte integrante del fenómeno cultural. Es decir, nuestro principal interés es la vivencia, el consumo de experiencias que nos hacen sentirnos vivos, partícipes de esa inmediatez de lo efímero y momentáneo que transitamos todos los días. Sin duda, esta cuestión de los sentidos es algo que reflexionar en un tiempo donde la fusión, la interdisciplinaridad y lo híbrido son parte de los marcos principales de creación contemporánea. De esta forma el tacto se convierte en el sentido protagonista, la piel, que implica a todo nuestro cuerpo en las experiencias culturales.

2.1.8. La cultura de lo híbrido.

Lo híbrido como globalizador de esos conceptos anteriormente expuestos se traduce en la importancia de lo interdisciplinar en una definición más allá de los marcos preestablecidos, de las etiquetas y las clasificaciones y categorías de los modelos heredados. Lo híbrido como definición o no definición de varias identidades en una sola, de la orientación sexual que es vivida en la bisexualidad, de los espacios de *coworking* en los que cada vez más se proponen lugares en los que tengan cabida diferentes profesionales de diversas disciplinas que al observar un mismo proyecto pueden tener perspectivas que enriquecen el objeto a observar. Estos ejemplos dan cuenta del mestizaje en el que nos hallamos inmersos. La vivencia de lo híbrido inunda prácticamente todas las facetas, tanto profesionales como afectivos. Este hecho también es debido a la ruptura que apuntaba al inicio de este epígrafe. La Posmodernidad diluye las líneas divisorias, eliminando los compartimentos-estanco y, buscando lo que es motor de esta investigación: la interdisciplinaridad.

2.1.9. La muerte de los grandes relatos y juegos del lenguaje: Lyotard.

Finalicemos este capítulo con el concepto de Posmodernidad que nos da Lyotard en el libro *La condición postmoderna*. En él, el autor da cuenta de cómo en el ámbito del saber se conciben diferentes formas de abordarlo. Nos interesa destacar que, principalmente, hablamos de la muerte de los grandes relatos. Esta visión nos permite legitimar nuestro estudio enmarcado en esta época postindustrial.

“[...] se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente a la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito.”⁷⁴

La fundamentación de las ideas de Lyotard se extiende a diferentes campos del saber, no sólo científico, si no también al contexto artístico. Hace especial hincapié en la idea de relato y nos retrotrae a Wittgenstein y los discursos, concediendo especial importancia al lenguaje.

“En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas de juego. Es entonces cuando mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, y se la llama filosofía. Cuando ese metadiscurso recurre explícitamente a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica

⁷⁴ LYOTARD, Jean-François. (1991) *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Ed. R.E.I. Pág. 4.

del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar 'moderna' a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse."⁷⁵

Lyotard referencia las interacciones humanas no a un mero hecho comunicativo, si no que se habla de juego. Así también en nuestra investigación entenderemos la comunicación más allá del acto en sí mismo. En las relaciones que se establecen en los espacios de experimentación contemporáneos hay una tendencia importante a la idea de *disfrute*, de juego⁷⁶.

"Lo que se precisa para comprender de esta manera las relaciones sociales, a cualquier escala que se las tome, no es únicamente una teoría de la comunicación, sino una teoría de los juegos, que incluye a la agonística en sus presupuestos. Y ya se adivina que, en ese contexto, la novedad requerida no es la simple 'innovación'."⁷⁷

⁷⁵ LYOTARD, Jean-François. (1993) *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta Agostini. Pág. 9.

⁷⁶ De ello daremos cuenta de la dimensión lúdica que ofrecen las teorías de Huizinga y Caillois de un modo práctico y en forma de clasificación de experiencia. Y una teoría del disfrute como parte inherente a las vivencias de la cultura contemporánea.

⁷⁷ LYOTARD, Jean-François. (1993) *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta Agostini. Pág. 45.

2.2. El ciudadano

El interés principal en el ciudadano actual es su figura como protagonista del fenómeno cultural contemporáneo, el paso de mero observador a experimentador en primera persona.

En primer lugar establezco, dentro de la comparación que se sucede a lo largo de esta Tesis Doctoral, la metáfora del ciudadano como actor para determinar las dinámicas de interacción que se producen en ambos.

Posteriormente se da cuenta de aquellas diferencias intrínsecas al ciudadano contemporáneo, aunando una serie de rasgos, fruto de la Posmodernidad, que configuran al protagonista del fenómeno cultural.

Para explicar este hecho es necesario establecer una serie de conexiones entre distintas disciplinas que abordan la construcción de identidades. En primer lugar desde el arte escénico, abordando las teorías de diferentes métodos de actuación que permiten describir el proceso de creación de un personaje. Seguido de las construcciones identitarias a partir de la cultura que Allport y Argyle proponen desde la psicología. Finalizamos con una mirada a la etología para establecer similitudes con el comportamiento animal.

Para terminar este epígrafe es necesario hacerse cargo en esta investigación de una figura actual, la del “prosumidor”, con la dimensión creadora implicada en el concepto de persona, que no sólo es consumidor de bienes, si no generador de los mismos, y que este rasgo trae implícito su consumo.

2.2.1. Ciudadano, actor de los *Espacios Intermedios*.

“El actor que propone conductas imaginarias no propone sueños, como símbolos inmediatamente comprensibles que permiten activar relaciones interpersonales y excitar la efervescencia de medios sociales diversos. Porque la ‘conciencia cerrada’ no es sólo una noción, un prejuicio psicológico compartido por algunos filósofos intelectuales; corresponde también a un grado de hermetismo y de endurecimiento que caracteriza a grupos y a individuos aplastados en estructuras endurecidas. Las conciencias cerradas son conciencias adormecidas o bloqueadas por la existencia de barreras sociales, de clases, de castas. Si la sola presencia de un comediante ante un grupo, si los primeros gestos que realiza provocan el silencio, es que los espectadores presienten que es el depositario momentáneo de una comunicación viva.”⁷⁸

Es imprescindible conocer bien esta relación que se establece entre la persona que mira y quien es mirado. Son los elementos básicos de una de las funciones más importantes, la función comunicativa que tiene el arte. A diferencia de otras prácticas artísticas, esta comunicación se establece no con una pantalla que proyecta una grabación, ni un lienzo, ni tan siquiera una instalación contemporánea; si no que la comunicación se establece con otro cuerpo semejante al mío que me ofrece sus límites, tanto físicos como psicológicos en diferentes manifestaciones.

La evolución y las distintas formas escénicas que conocemos dan cuenta de diferentes vehículos de expresión con relación a lo que puede ocurrir en un escenario. Los sesenta suponen una revolución con el movimiento *Fluxus*, la aparición del *happening* o la *performance*. A un nivel de implicación del público, es decir, una manifestación artística sin espectador, es exactamente lo que

⁷⁸ DUVIGNAUD, Jean. (1966) *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*. Madrid: TAURUS Ed. Pág. 299.

ocurre en el *happening*. Esto es a su vez lo que sucedía en el carnaval medieval.

El ciudadano de a pie corresponde en el modelo de análisis que planteo al actor de la pieza escénica. Si bien es cierto que antes de la Posmodernidad una persona podía encarnar más de un papel en sí mismo, las líneas divisorias eran más claras y con un número menor de roles. Es decir, una mujer era esposa, madre y la maestra del pueblo, pero esos roles distintos se integraban en un todo y eran reconocidos por aquellos que conocían el personaje. Con la vida en las ciudades hay un cambio muy grande. Por un lado, como apuntábamos en la Posmodernidad, en el mero hecho de que los ciclos vitales marcados por la religión desaparecen. En segundo lugar el anonimato que estos espacios ofrecen permiten una mayor permeabilidad en la interpretación de papeles. Destacamos también, que este hecho de encarnación está directamente relacionado con el contexto en el que ésta se produce. Por este motivo, cuando analicemos la ciudad veremos más detalladamente los espacios en los que estos personajes se desarrollan. Así como en Matadero Madrid determinaremos cuáles son estos roles y su construcción.

Al igual que ocurre con los actores, traslademos tres aspectos importantes en la configuración de un personaje. Estos aspectos están constituidos por una serie de elementos externos, pero que en las experiencia teatral constituyen grandes apoyos para su desarrollo:

El **vestuario**, que en la vida cotidiana corresponde a la ropa que llevamos puesta. Inevitablemente ésta nos da muchas pistas respecto a cuestiones

sociales y económicas de la persona que los lleva. Así como nos da cuenta de la ocasión o actividad que van a realizar. Es una forma de mostrar identidad.

El **atrezzo**, considerado como aquellos objetos que se presentan en la escena de mano de los actores, y que no son elementos propios del espacio escénico. En la vida cotidiana son todos aquellos elementos que en determinado momento podemos encontrar como complementos de la ropa que nos cubre el cuerpo. Se encuentran entre la función utilitaria y la estética.

Finalmente hacemos referencia a la **caracterización**, que en el arte escénico está compuesta de **maquillaje y peluquería**. La traslación en este caso es prácticamente idéntica en la vida diaria.

Este trabajo de la construcción de la identidad a partir, por ejemplo, de aquello que hacemos desde que saltamos de la cama hasta que abrimos el pomo de la puerta de nuestra casa es uno de los rituales posmodernos más interesantes de observar. Nuestro objeto de estudio adquiere una dimensión distinta a este ritual matutino, en cuanto a temporalidad y espacialidad, pero ha de ser analizado por las situaciones que está generando y su capital importancia en la frecuencia y el desarrollo cultural posmoderno.

A continuación rescato las palabras de Wolf al respecto de la microsociología de Goffman en relación a los roles representados:

“El segundo polo fundamental del discurso goffmaniano está representado, como ya he dicho, por el problema de la naturaleza de los actos sociales y de su sí mismo. [...] ¿Cómo se pueden definir y quiénes son los participantes en la interacción? ¿Qué es lo que se pone en juego en los encuentros sociales? ¿Cuál es la relación entre los roles sociales desempeñados por los actores, y

los actores mismos en su papel de interactores? [...] hay que distinguir en la interacción lo que se está representando, lo que constituye la definición de la situación y del sí mismo de los participantes, de aquello que actualiza la representación y la definición del propio sí mismo. Hay una separación entre quien representa y aquello que es representado, entre el actor y el personaje, entre quien pretenda ser un cierto tipo de persona y el cierto tipo de persona que aquél pretende ser. Más allá de los múltiples roles sociales que se toman y se representan, está aquel que los representa y los encarna.”⁷⁹

⁷⁹ WOLF, Mauro. (1982) *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra. Pág. 61.

2.2.2. Las dimensiones de lo humano: características posmodernas

Me propongo en este epígrafe dar cuenta de aquellas características que configuran la personalidad de los ciudadanos posmodernos y que son los actores principales que intervienen en la generación de cultura de las ciudades y los *Espacios Intermedios*.

Es necesario destacar la individualidad como rasgo propio de la sociedad capitalista en la que estamos inscritos. De forma especial por la paradoja que se produce entre esta vivencia de la individualidad y, al mismo tiempo, la necesidad de pertenencia a lo colectivo. En el apartado dedicado a la ciudad veremos como se produce este fenómeno en los espacios de sociabilización.

Por otro lado, hemos reinventado los ritos de paso y rituales pertenecientes a la religión, sustituyéndolos por otros que giran entorno al culto al cuerpo (en el ámbito físico, médico y espiritual.). Los valores tradicionales respecto a la familia, la sexualidad, el colectivo o el anonimato han sido sobrepasados, por ello, las reglas han cambiado. Pero aún así necesitamos rituales, el ser humano sigue necesitando puntos y ciclos que referencien sus experiencias cotidianas.

En Madrid hemos visto un giro de los valores, un nuevo ciudadano a raíz de una subcultura generada a partir del desencanto político en la que el diálogo, la reflexión acerca de la sociedad, de las estructuras políticas ha estado muy candente y a pie de calle. La conciencia de participación activa en la vida de las ciudades ha dado un giro. Ha supuesto un despertar de unas jerarquías que al

menos no habían sido repensadas debido a las ocupaciones y distracciones de la era del consumo.

La crisis ha traído un nuevo tipo de solidaridad, una nueva manera de entender la colectividad. El arte, siendo un reflejo de la sociedad del momento, se ha convertido en un arte participativo, en una creación colectiva que va más allá de las identidades concretas de lo nominativo, y busca acercarse al espectador haciéndole a su vez creador. Sobre este punto también reflexionaremos en relación a la aparición de las nuevas tecnologías que han permitido repensar las instituciones en las que se daba acceso a la información. El ciudadano de hoy está cansado de producir y consumir, busca espacios en los que experimentar y vivenciar.

2.2.3. Construcciones de la identidad

En consonancia con uno de los principios de esta investigación y su método, lo interdisciplinar está presente en el estudio de la configuración de la identidad. Así daremos un paseo por el mundo teatral, por un sistema de acciones y reflexiones en torno al cuerpo de Jacques Lecoq y Grotowski. Y de cómo el ataque a la construcción del personaje en Stanislawski cae del lado de psicologismo. Y la evolución que supone Chéjov a este respecto.

Veremos la manera en la que pueden nutrirnos las teorías acerca de la personalidad de Allport y una psicología del comportamiento de Argyle en relación a los rasgos que constituyen identidad a partir de la cultura.

Para terminar nos asomaremos a la etología, cuya finalidad es la de dar cuenta del comportamiento animal y sus similitudes con el humano en ciertas ocasiones.

2.2.3.1. Arte escénico

Parece imposible al hablar de la encarnación de papeles en la vida cotidiana no remitirse automáticamente al teatro. En el entrenamiento escénico, el actor, a través de distintos ejercicios, es capaz de adquirir un control sobre su cuerpo y sus emociones, que pone al servicio del arte.

En mi experiencia teatral me posiciono en un entrenamiento basado en las partituras físicas, huyendo de las construcciones psicológicas. Sin embargo, pongo en conocimiento del lector distintos métodos de interpretación, a fin de entender bien las diferentes maneras de abordar el trabajo actoral, que luego compararemos con la interpretación cotidiana de roles.

Teatro físico

Grotowski genera un sistema de acciones físicas que supone, por un lado, el absoluto control del cuerpo del actor a través de una serie de ejercicios que componen el entrenamiento:

1. Físicos: consistentes en un calentamiento, ejercicios para músculos y columna vertebral, de arriba hacia abajo, vuelo, saltos y volteretas, para los pies, piernas y brazos, y caminar o correr.
2. Plásticos: elementales y de composición.
3. De máscara facial: incluyendo técnicas de voz, respiración y los distintos resonadores del cuerpo.

Este entrenamiento para el actor permite obtener elasticidad y control de la herramienta más importante para el actor, su propio cuerpo.

“Todos los ejercicios que constituían meramente una respuesta a la pregunta: ‘¿cómo puede hacerse esto?’ se han eliminado. Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.”⁸⁰

Lecoq y su método llega a nosotros, como ocurre en muchas ocasiones con los maestros teatrales, a través de las notas recopiladas de sus clases por sus alumnos. En esta observación de las relaciones que se establecen entre arte escénico y vida cotidiana encontramos aquí un ejemplo:

“Empiezo pidiéndole a cada alumno que proponga un primer personaje, inspirado libremente en algo observado en la calle o entre las personas de su entorno. Simplemente ha de divertirse siendo otro. Buscamos en primer lugar definir el *carácter* de ese personaje. El carácter no son las pasiones del personaje, ni los estados de ánimo que lo mueven, ni tampoco las situaciones en las que se encuentra: el carácter son las *líneas de fuerza* que lo definen. Deben poder expresarse con tres palabras (...)”⁸¹

Lecoq proponía como ejercicio a sus alumnos, mientras andaban por la calle de un sitio a otro observasen como caminaba alguien que tuviesen delante, y que imitaran su movimiento, a fin de comprender, de crear personajes realistas. Si uno es artista, lo es todo el día. Este es el entrenamiento. Es la forma que tiene el arte escénico de encontrar en la vida su material de trabajo.

⁸⁰ GROTOWSKI, Jerzy. (2009) *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Ed. SIGLO XXI. Pág. 77.

⁸¹ LECOQ, Jacques. (2009) *El cuerpo poético*. Barcelona: Ed. Alba. Pág. 95.

Teatro psicológico

Stanislavski, utilizó un método basado en la memoria emocional, es decir, el actor ha de usar para la creación de sus personajes situaciones o experiencias de su vida personal y revivirlas en el escenario. He decidido nombrarlo en este estudio por su peso en la historia de la interpretación y como el pie para la teoría de Chejov, pero no estoy de acuerdo con su método. Pienso que puede acarrear una serie de problemas y trastornos la utilización de traumas no superados por el actor, que al trabajarlos pueden dejarle en estado de shock. Y, por otra parte, el mero hecho de que en una representación teatral en la que en hora y media se pasan de escenas cómicas a otras dramáticas en cuestión de segundos, no es un método funcional.

Michael Chéjov

La “técnica” de actuación desarrollada por Chéjov sigue perdurando en nuestros días en las escuelas de teatro del mundo. A ella se suman un sinnúmero de variaciones y métodos diversos, pero acaban entroncando en ella; especialmente en todo lo que tiene que ver con el teatro textual. Chéjov fue discípulo de Stanislavski.

Chéjov, alumno de sus clases utilizó la supuesta muerte de su padre para realizar uno de los ejercicios. Una vez acabado, el maestro aplaudió el resultado y lo puso de paradigma de la efectividad de su sistema de actuación;

entonces Chéjov confesó que su padre no estaba muerto. Había descubierto una nueva forma de actuación, que se basa en todo aquello que surge de la imaginación del actor.

“A veces caeremos en la cuenta de que nuestra profesión es la única que no tiene técnica. Un pintor tiene que desarrollar una técnica, un músico, un bailarín, todo artista, pero de alguna forma, los actores somos la excepción: actuamos porque queremos actuar, y lo hacemos “según nos sale”. Algo debe estar mal.

Esta dolorosa sensación de carecer de técnica me produjo tanta insatisfacción que intenté descubrir qué tipo de técnica podría ser. Y luego vi que en el caso de nuestra profesión es incluso más difícil que en el de cualquier otra, porque sólo tenemos un instrumento para transmitir al público nuestros sentimientos, nuestras emociones, nuestras ideas: nuestro propio cuerpo.

Este mismo cuerpo lo utilizo para todo en mi vida diaria, utilizo mi voz para todo, para discutir, para hacer el amor, para expresar mi indiferencia. Es extraño caer en la cuenta de que no tengo otra cosa que mostrarle al público excepto a mí mismo.

[...]

De repente sentimos que el mismo cuerpo que utilizamos a lo largo del día para ir de aquí para allá, el propio cuerpo, es diferente cuando estamos en el escenario, porque allí se transforma, por así decirlo, en mi psicología condensada, cristalizada.”⁸²

Ésta es la “magia” del teatro, lo que permite al actor vivir encima de un escenario y encarnar personajes dispares. Ser generadores de emociones y sentimientos de rechazo o empatía en los espectadores:

⁸² CHÉJOV, Michael. (2006) *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Ed. ALBA. Pág. 40-42.

“Si puedo enfadarme sin motivo alguno, entonces soy actor, pero si tengo que pensar en Himmler, a quien odio, antes de poder enfadarme, entonces no soy actor. Todo tiene que estar a mi disposición porque todo está desarrollado.”⁸³

Aquí se establece una principal diferencia entre la profesión y la vida; donde hay técnica estudiada y donde hay intuición. No puede desecharse la intuición, simplemente es necesario establecer una distinción en las maneras de proceder. La intuición debe ser tenida en cuenta, muy en cuenta en la generación de cultura.

“Debemos confiar en el entrenamiento de nuestro cuerpo por un lado, y en el entrenamiento de nuestras emociones por el otro, y, por el momento, excluir el intelecto.”⁸⁴

Chejov, habla en su método sobre el sentimiento de *facilidad*, es decir, que todo lo que el actor pueda hacer en el escenario parezca fácil, que no le cueste trabajo realizar tal o cual movimiento. Unido este concepto al de *belleza*, igualmente, todo lo que se haga sobre el escenario será una obra de arte, será bello. Estos dos conceptos, que trabajan con la imaginación del actor, generan confianza en el trabajo que se realiza; y a su vez, dejan fuera del juego la razón y el juicio. Ese viene dado en las fábulas que se encuentran detrás del texto, en lo que quiere transmitir el director con su puesta en escena, e incluso luego vendrá el juicio del público y los críticos; pero para el actor no existe nada de esto.

⁸³ CHÉJOV, Michael. (2006) *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Ed. ALBA. Pág. 56.

⁸⁴ CHÉJOV, Michael. (2006) *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Ed. ALBA. Pág. 43.

Gracias a estos autores hemos podido adentrarnos en las construcciones de identidades, en los entresijos de la creación escénica desde el papel del autor. Este marco nos permite comprender mejor la labor profesional de este contexto.

2.2.3.2 Una mirada desde la psicología

En este aspecto, tanto Allport con *La personalidad*⁸⁵, como Argyle al respecto del carácter pueden dar luz y reforzar algunas de las prácticas anteriormente descritas en el arte escénico. En este caso nos dejamos alumbrar por una disciplina que nos es ajena al marco en el que nos circunscribimos, pero en la que confluyen los conceptos considerados pilares de esta Tesis.

Allport integra la construcción de la identidad a partir de la cultura. Aspecto que será desarrollado en profundidad a propósito de la cultura, pero que referenciamos por su enlace directo con la creación de personajes.

Veamos en primer lugar la definición que hace Kardiner de la personalidad básica. La personalidad básica es “la configuración personal existente en la mayoría de los miembros de la sociedad como resultado de las experiencias vividas en edad temprana, comunes en todos ellos.”⁸⁶ Esta referencia a la infancia en primer término, es fundamental para entender los procesos de aprendizaje mediante la mimesis y la experimentación como motores del aprendizaje y de la construcción de la identidad personal, así como la vivencia común, de la que se desprende el concepto de *generación*.

Detengámonos ahora en los conceptos de *situación**, *conflicto** y *papel**, que veremos en relación al teatro y la psicología. Pondremos en práctica la interdisciplinaridad, el obtener varias perspectivas sobre el mismo asunto para realizar un análisis más completo.

⁸⁵ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER.

⁸⁶ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. Pág. 210.

Para la concepción escénica de situación recurrimos a Pavis:

“(situación dramática) Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de su enunciación, en el teatro el sentido de una escena depende de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación.”⁸⁷

Se puede establecer una relación directa entre la personalidad y la situación determinando que el comportamiento de la persona es resultado de:

- “a) características persistentes de la personalidad;
- b) defensas y modos de disimulación usados por el individuo; grado en que se manifiesta;
- c) modo en que percibe la situación presente y relación de esta situación con él;
- d) qué requiere de él la tarea el momento y qué puede esperarse de él respecto a esta tarea.”⁸⁸

Por último, veamos el concepto de *papel*. Para el teatro, y en palabras de Pavis papel:

“como tipo de personaje, (...) está vinculado a una situación o a una conducta general. No posee ninguna característica individual, pero reúne varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social.”⁸⁹

Para Allport se define de la siguiente forma:

⁸⁷ PAVIS, Patrice. (2013) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicación. Nueva edición revisada y ampliada. Pág. 425.

⁸⁸ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. Pág. 220.

⁸⁹ PAVIS, Patrice. (2013) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicación. Nueva edición revisada y ampliada. . Pág. 324.

“El papel es un modo estructurado de participación en la vida social. (...) es lo que la sociedad espera de un individuo que ocupa una determinada situación en un grupo.”⁹⁰

Allport realiza a su vez, una clasificación de papeles en relación a la personalidad: *papel esperado, papel tal como lo concibe el sujeto, papel aceptado y papel realizado*.

De la gran cantidad de papeles que representamos todos los días surge el concepto de *conflicto* desde el teatro:

“El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación. (...) Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual sea su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto (amor, poder, ideal), se ve ‘enfrentado’ en su empresa por otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral).”⁹¹

Al igual que esto ocurre, y es, la base del juego teatral, en nuestra vida cotidiana se suceden los conflictos entre los diferentes papeles que representamos.

Para finalizar con esta mirada a Allport, señalo la puntualización que realiza el autor entre psicólogos y psiquiatras, que se dedican al estudio del mundo interior de la persona, es decir, la personalidad; y los sociólogos y antropólogos, que focalizan su estudio al mundo exterior de la persona, es decir, a la cultura.

⁹⁰ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. Pág. 221.

⁹¹ PAVIS, Patrice. (2013) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicación. Nueva edición revisada y ampliada. Pág. 90.

Argyle conecta directamente conceptos psicológicos con la proxémica y con la comunicación no verbal que observamos en los actos sociales. Conceptos como la kinesfera*, situaciones espaciales, mirada o tono de voz.

“La intimidad está en función de: la proximidad física, el contacto ocular, la expresión facial (sonrisa), el tema de conversación (si es muy personal), el tono de voz (amable) etc.”⁹²

También entronca con una idea de sociabilidad fundamental que expresa de una manera muy cotidiana, pero que sin duda define nuestra forma de estar en el mundo:

“La mayoría de la gente pasa gran parte del tiempo ocupada en algún tipo de interacción social. Viven juntos, trabajan juntos y pasan el tiempo libre con sus amigos.”⁹³

Esta afirmación sostiene el interés que suscita la revisión y el análisis de un campo que inunda todas las dimensiones de la persona. En esta investigación se ha focalizado la atención en las interacciones que se producen bajo el marco de manifestaciones culturales situadas en espacios concretos. De esta manera es fácil realizar una acotación que delimite espacialmente el tipo, y por tanto, el carácter de las interacciones a estudiar.

⁹² ARGYLE, Michael. (1987) *Psicología del comportamiento interpersonal*. Madrid: Alianza Universidad. Pág. 31.

⁹³ ARGYLE, Michael. *Psicología del comportamiento interpersonal*. Alianza Universidad. Madrid, 1987. Pág. 17.

2.2.3.3. La perspectiva etológica

Este apartado aborda el comportamiento animal como una aplicación y una parada en la cuestión de determinadas pautas de comportamiento innatas o aprendidas, que son patrones de conducta humanos, y de alguna forma, origen del aprendizaje, en concreto de la técnica teatral. Encontramos una similitud, en determinadas especies, con el proceder humano. Se trata de analizar lugares en los que encontrar una huella que nos permita entender el comportamiento humano, en concreto la construcción de la identidad, bien sea para crear un personaje teatral, como para entender quiénes somos.

Lorenz dirá en *El Anillo del Rey Salomón* que “ (...)Lo demasiado humano es casi siempre prehumano”⁹⁴. Esta idea será la principal que tiña las páginas que siguen. La importancia de una mirada hacia el mundo animal, y en concreto a los estudios científicos al respecto que nos permiten reparar en los parecidos de organización social y las similitudes que se establecen en el comportamiento de hombres y el resto de animales.⁹⁵

Se pone de manifiesto la importancia de esta ciencia puesta en relación con el comportamiento de los animales y la expresión de las emociones. Es necesaria una mirada al mundo animal para establecer una comparativa con el proceder humano.

⁹⁴ LORENZ, KONRAD (1993) *El anillo del rey Salomón (Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros)* Barcelona, RBA Editores. Pág. 52.

⁹⁵ Cuando no me refiero al ser humano de una manera específicamente biológica utilizo también el concepto el hombre, sin por ello pretender omitir a la mujer, si no englobándolos a ambos en el mismo término.

Tinbergen, ante la pregunta de ¿cómo estudiar el comportamiento? nos dibuja una serie de pautas de las que destacamos los etogramas como un “inventario concreto de pautas de conducta de una especie.”⁹⁶ Este concepto será utilizado en este estudio al analizar los datos recogidos para el análisis del objeto en relación a espacios de Matadero Madrid, buscando estos patrones de conducta humanos.

Lorenz nos habla de cómo cada individuo de una especie posee, de forma innata, un repertorio de signos, que constituyen un código, con el cual son capaces de comunicarse con otros miembros de la especie. Lorenz repara en que la utilización de dicho código no cumple una función meramente comunicativa, si no que también es empleado para la expresión de estados de ánimo, aún cuando otros miembros de la misma especie no se encuentran presentes.

Podemos ver también otros estudios de colmenas de abejas o respecto a las hormigas de Frisch y Wilson, respectivamente. Ofrecen interesantes estructuras de organización social basadas en las diferencias anatómicas. Estas conductas que observamos en la naturaleza nos hacen reflexionar acerca de nuestras propias estructuras.

Terminamos este apartado con las palabras de Lecoq, que mira al mundo de lo natural y el comportamiento animal para la preparación del personaje, como un ejercicio que da matices al papel que el actor crea:

⁹⁶ TINBERGEN, N. (1973) *El estudio del instinto*. México, Siglo XXI. Pág. 12.

“Al análisis de los movimientos del cuerpo humano, le sigue el análisis de los movimientos de la naturaleza: los elementos, las materias y los animales, realizado paralelamente con las *identificaciones*. Los movimientos suscitados por la improvisación se vuelven a trabajar de manera técnica, tratando de poner en evidencia las diferentes partes del cuerpo que se encuentran implicadas en el movimiento”⁹⁷

⁹⁷ LECOQ, Jacques. (2009) *El cuerpo poético*. Barcelona: Ed. Alba. Pág.126.

2.2.7. “Prosumidor*”, un consumo comprometido.

“Durante la primera ola, la mayoría de las personas consumían lo que ellas mismas producían. No eran ni productores ni consumidores en el sentido habitual. Eran, en su lugar, lo que podría denominarse prosumidores. Fue la revolución industrial lo que, al introducir una cuña en la sociedad, separó estas dos funciones y nacimiento a lo que ahora llamamos productores y consumidores (...) si examinamos atentamente la cuestión, descubrimos los comienzos de un cambio fundamental en la relación mutua existente entre estos dos sectores o formas de producción. Vemos un progresivo difuminarse de la línea que separa al productor del consumidor. Vemos la creciente importancia del prosumidor. Y, más allá de eso, vemos aproximarse un impresionante cambio que transformará incluso la función del mercado mismo en nuestras vidas y en el sistema mundial.”⁹⁸

Así apunta Toffler en 1981 esta idea de “prosumidor” que trasladamos al ciudadano de hoy que es partícipe de las manifestaciones culturales de los *Espacios Intermedios*. Nos referimos a personas que crean “bienes, servicios o experiencias”⁹⁹ para su propio disfrute.

Nos alejamos de la idea de un “prosumidor” que obtiene beneficios económicos de sus recomendaciones al respecto de las experiencias que el mismo ha vivido. No nos interesa este concepto a un nivel empresarial, si no en una visión mucho más micro. Es importante relacionar esta diferencia entre el consumidor y el “prosumidor”. El primero se limita a pagar por servicios que obtiene y que son realizados por otros. Sin embargo, el “prosumidor” adquiere un papel activo en aquello que consume, pues es también el productor de aquello que obtiene.

⁹⁸ TOFFLER, A. (1981) *La tercera ola*. México: Editorial Edivisión. Pág. 262-263.

⁹⁹ TOFFLER, A. Y TOFFLER, H. (2006) *La evolución de la riqueza*. España: Editorial Deusto.

No perdamos de vista este concepto que se relaciona con lo lúdico, la idea de disfrute y, especialmente rescatable al hablar de arte participativo y las nuevas formas de general cultura. Veremos este concepto a un nivel práctico y minuciosamente examinado en el modelo de análisis y en nuestro objeto, Matadero Madrid.

2.3. La ciudad

La ciudad en la Posmodernidad se convierte en el eje principal sobre el que se dispone el contexto estudiado en esta investigación. En concreto nos concentraremos en la ciudad de Madrid como escenario en el que transcurre la representación teatral de la que vamos a ser espectadores.

El recorrido comienza con una reflexión en relación a lo que se entiende por espacio escénico dentro del teatro. Después pasaremos a observar como la subcultura que se está desarrollando en los últimos años responde a una reinención del concepto de plaza pública. A nivel histórico veremos como las dinámicas no distan tanto de lo que ya ocurría siglos atrás. Seguiremos con la relación que se establece entre la arquitectura como disciplina que configura espacios y el entorno urbano. Gracias a esta relación centraré la visión de la ciudad de Madrid como escenario para entender el contexto en el que se sitúa el centro seleccionado como estudio de caso: Matadero Madrid. Acercándonos a los Espacios Intermedios veremos el paso del espacio escénico a éstos. Para finalizar con unas notas sobre ecología urbana como disciplina que nos permitirá establecer cartografías del centro estudiado.

Este apartado constituye la situación geográfica de la que se hace eco el modelo de análisis de prácticas culturales para permitirnos enmarcar aquello que estudiaremos en profundidad con un fundamento que fusiona las perspectivas de varias disciplinas. Podemos observar como al trabajar juntas y crear un diálogo entre ellas podemos establecer un análisis más completo acerca del contexto en el que se desarrolla la vivencia de la cultura.

2.3.1. Espacio escénico, la ciudad como decorado urbano.

La ciudad dentro del esquema propuesto corresponde al espacio escénico, compuesto en el teatro por la escenografía, la iluminación y el espacio sonoro. Encontraremos en la ciudad las pequeñas escenografías y grandes espacios. La perspectiva de estos contextos es la de tomarlos como los espacios que determinan nuestras actividades, es decir, son tomados desde una perspectiva utilitaria y funcional.

Hay una reflexión en torno a cómo cuatro paredes de lo que podríamos considerar un edificio, a nivel arquitectónico, puede ser el espacio donde se toman decisiones, ser un centro de ocio o un lugar sagrado. El hombre ha configurado las espacialidades y las temporalidades en los emplazamientos distribuidos por el espacio urbano.

También la disposición que cubre necesidades y ofrece posibilidades de desarrollo al ciudadano. Como rasgos principales destaco la idea de lo sagrado que poseen los espacios que habitamos, y que en el caso de la escena se respeta a la perfección. En el teatro se diferencian, estructuran y definen de una manera muy clara los espacios destinados a la interpretación que pertenecen a la escena y cuáles no. En el arte escénico, desde Brecht, que huye de la espectacularidad, del artificio y muestra las 'tripas' del teatro, está a la vista la distinción entre lo que ocurre en escena y lo que ocurre fuera de ella, con un espacio desnudo, sin bambalinas. A parte de elementos como la iluminación o las acotaciones espaciales, es especialmente el trabajo que hace el cuerpo del actor donde se aprecia esta diferenciación de un espacio sagrado

y otro que pertenece al ámbito de la cotidianidad, donde éste espera el momento de salir a escena a interpretar el papel del personaje. En muchos casos, esta espera, se muestra al público en las propuestas teatrales contemporáneas.

Fuera del arte escénico se puede hacer esta distinción entre representación y ámbito cotidiano si se traslada a la utilización de espacios privados y públicos, entendiendo los primero como aquellos lugares que pertenecen al ámbito de lo íntimo, y los segundos como vivencia de la colectividad.

En el teatro como edificio, no sólo como escenario, también nos encontramos con un espacio fundamental para la representación: la platea, el espacio donde el público se acomoda en su butaca y “juzga” el espectáculo. ¿Dónde y cuándo somos espectadores de la vida cotidiana?

Tal y como describe Pavis en su diccionario teatral el espacio escénico es “el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público.”¹⁰⁰

Es imprescindible establecer un paralelismo entre el espacio como concepto del arte escénico y el protagonismo que éste ha tomado en la vida cotidiana. Felisa de Blas en *El teatro como espacio* nos guía por la historia de la interpretación y las distintas fases por las que transita en espacio como elemento de la puesta en escena; si bien es cierto que en el paso del teatro del siglo XIX al XX, el espacio en el teatro se vuelve relevante, se convierte en un

¹⁰⁰ PAVIS, Patrice. (2013) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicación. Nueva edición revisada y ampliada. Pág. 175.

sistema de signos propios con un significado concreto, un lenguaje con los demás condicionantes del montaje teatral.

“El espacio para el espectáculo no es una ‘idea a priori’, como diría Immanuel Kant, ni tampoco es únicamente una necesidad funcional; es un agente que participa en la comunicación y en la vivencia creando sus propias redes de significado.

La organización espacial contribuye a la instauración de algunos tipos de relaciones psicofisiológicas entre la acción dramática y el espectador, de modo que dos espectáculos desarrollados en espacios con diferente estructura son aprehendidos de forma incluso opuesta por el espectador.

El espacio significativo en el espectáculo surge desde el primer momento, aunque no se realice manipulación o construcción previa alguna. Con el simple gesto o movimiento del actor el espacio se dilata, se contrae o arremolina produciendo de forma natural el círculo de espectadores, cerrado, íntimo, distante, participativo o contemplativo. Sólo con el atuendo o con la única inclusión de un objeto, se producen nuevos y variados significados que traen consigo múltiples connotaciones.”¹⁰¹

Las conceptualizaciones del espacio y del tiempo son parámetros dados de por sí, coordenadas que nos sitúan, que dan cuenta de actos. Este hecho es de sobra conocido por el arte escénico, por ello, en el espectáculo se usan las herramientas necesarias con las que comunicar al espectador no sólo con la palabra, sino también con el espacio, generando sus propias significaciones desde el primer momento que el espectador pisa el edificio teatral.

Peter Brook nos ofrece, desde mi punto de vista, la mejor definición que puede hacerse de la escena, desde una concepción espacial:

¹⁰¹ DE BLAS, Felisa. (2009) *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos.

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”¹⁰²

Esta simplicidad en el concepto del arte escénico marca la diferencia con otras artes de representación como puede ser el cine, ciertamente con elementos comunes, pero alejados de una concepción tan sencilla del esquema de puesta en escena.

¹⁰² BROOK, Peter. (1968) *El espacio vacío*. Barcelona: Ed. Nexos.

2.3.2. La reinención de la plaza pública

“La ciudad antigua era ante todo una fortaleza, un lugar de refugio en tiempos de guerra. La ciudad moderna, en cambio, es sobre todo una plaza de comercio y debe su existencia al mercado alrededor del cual se desarrolla.”¹⁰³

Esta idea de ciudad moderna, organizada en torno a una plaza, es la idea que me interesa rescatar en este estudio para emplearla en la comparación con aquello que está sucediendo hoy en la reestructuración del espacio urbano con iniciativas ciudadanas. En cuanto a este concepto de plaza pública Bajtin da cuenta de lo siguiente en el contexto de Rebelais:

“Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad.”¹⁰⁴

La idea de plaza pública sigue estando vigente, quizás la forma ha cambiado, pero el fondo sigue siendo la misma. En este estudio se establece la comparación de la plaza pública medieval con las redes sociales. En ellas es donde cada uno exhibe una parte de sí mismo, aquello que quiere mostrar. Pero este hecho, esta ventana selectiva no es un invento contemporáneo. *Aparentar* es una de las características inherentes a lo humano, existe ya desde que el hidalgo viste sus mejores galas en público pero no tiene una silla en la que sentarse al llegar a su casa. El máximo exponente que encontramos en la literatura española es Don Quijote de La Mancha de Miguel de Cervantes.

¹⁰³ PARK, Robert Ezra. (1999) *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Pág. 57.

¹⁰⁴ BAJTIN, M. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 125.

Este tipo de prácticas que parecen pertenecer a una época lejana, hoy han sido traducidas a la necesidad de mostrar tener una vida feliz, o ciertas demandas de atención por aquellos que nos leen y cierta necesidad de conocer sobre el otro.

En este sentido las redes sociales constituyen una nueva plaza pública. Además se inserta un hecho, que no debe pasarse por alto, internet es una magnífica herramienta para la puesta en comunicación. Veremos en los espacios generadores de cultura como, gracias a ella, es posible llevar a cabo proyectos que de otra manera resultaría muy difícil, ya que las distancias se acortan, y se propicia la mezcolanza.

Nuestras plazas públicas actuales no son ni mucho menos sólo virtuales, si no que las redes sociales constituyen un campo de la relación. El encuentro físico sigue siendo fundamental. De hecho, cada vez son más los espacios urbanos destinados a actividades para realizar en común. Tras un momento histórico en el que ha primado la individualidad por encima de todo, parece, y en gran medida debido a la crisis económica, que el hombre busca el encuentro con el otro mediante una serie de actividades. En la ciudad, si bien uno puede diluirse en el anonimato, tiene la posibilidad de encontrar actividades que realizar en compañía de otros ciudadanos. En esta búsqueda de la vivencia colectiva podemos observar distintos tipos de encuentros cuya tipificación es realizada a partir de parámetros como la edad, la finalidad del encuentro, y otros factores que intervienen en éste.

2.3.3. Arquitectura y espacio público

Las transformaciones actuales de la ciudad permiten una vivencia de los espacios más consciente. Se ha llevado a cabo una recopilación de proyectos que están fundamentados en una arquitectura responsable, que intervenga en el espacio público y que busque cubrir las necesidades de los ciudadanos, que a pie de calle, viven y experimentan inmersos en estas escenografías cotidianas:

“We Traders, cambiamos crisis por ciudad” es una iniciativa con propuestas como un espacio de juego estacional (con nieve) en una calle; LANDEZINE realiza un puente en el interior de un paso de agua, por lo que quien atraviesa la corriente de agua lo hace en un puente que está inmerso en la misma; Basurama, colectivo que utiliza la basura como recurso artístico, se define el desecho como algo cultural; ZULOARK es una plataforma de trabajo presente, por ejemplo, en el Campo de Cebada, donde se llevan a cabo un sinnúmero de actividades relacionadas con el barrio donde se sitúa, La Latina, Madrid; no sólo se realizan eventos culturales, sino también de aspecto lúdico y ecológico. Publicspace es un centro de cultura contemporánea de Barcelona. Busca reconocer y difundir todo tipo de obras de creación, recuperación o mejora de espacios públicos en las ciudades europeas.

Esto es sólo una muestra de algunos de los trabajos que se vienen realizando en los últimos años, y un reflejo de las tendencias actuales en el campo de la arquitectura. El criterio de inclusión ha sido principalmente el cumplimiento de las características de los espacios generadores de cultura que son objeto del

modelo de análisis, y otras prácticas en las que el espíritu de colectivo e intervención en el espacio público son cruciales.

Gracias a estas iniciativas podemos observar un cambio que ha sido llevado a cabo en los últimos años en lo relativo a la vivencia del espacio común. Es la búsqueda de un compromiso firme con el medio natural y urbano que posibilite la comunicación ciudadana de una forma responsable.

Las principales líneas de acción en este campo nos permiten entender como generar las sinergias necesarias en la creación de espacios destinados a la cultura. En el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas propuesto, éste será uno de los principales factores a analizar, siempre desde una perspectiva escénica, pero que inevitablemente entronca con otras disciplinas, como es el caso de la arquitectura contemporánea.

2.3.4. Madrid como escenario

“Los que estamos aquí, a buen seguro somos personas muy diferentes. Tenemos en la cabeza ideales y proyectos muy distintos.

Han conseguido sin embargo que nos pongamos de acuerdo en un puñado de ideas.”¹⁰⁵

Es importante destacar que en la ciudad de Madrid, tanto el 15M como los movimientos posteriores que se han ido desarrollando, han posibilitado un cambio en la mentalidad ciudadana. En el contexto de una política de democracia representativa, el pueblo se encuentra en una posición de desengaño, que ha propiciado la autogestión y el diálogo para mejorar las condiciones de desarrollo cultural. En estas multitudes se ha tomado conciencia de ciertos problemas sociales, políticos y económicos que preocupaban y afectaban de una manera u otra a toda la población, con la crucial diferencia de la unión, del debate entre personas de diferentes clases e intereses, pero igual de *indignados*. Este movimiento ha sido una semilla, no sólo durante los días que Sol estaba acampado, si no también en futuras iniciativas ciudadanas, en las que la idea de autogestión es primordial.

En el libro *La rebelión de los indignados*, encontramos un manifiesto de intenciones, una serie de propuestas para el cambio de las estructuras actuales y una presentación de las personas que apoyan estas ideas.

“Somos personas normales y corrientes. Somos como tú: gente que se levanta por las mañanas para estudiar, para trabajar o para buscar trabajo, gente que

¹⁰⁵ VV.AA. (2011) *La rebelión de los indignados. Movimiento 15M: Democracia real, ¡ya!* Madrid: Editorial Popular. Pág. 7.

tiene familia y amigos. Gente que trabaja duro todos los días para vivir y dar un futuro mejor a los que nos rodean.

Unos nos consideramos más progresistas, otros más conservadores. Unos creyentes, otros no. Unos tenemos ideologías bien definidas, otros nos consideramos apolíticos. Pero todos estamos preocupados e indignados por el panorama político, económico y social que vemos a nuestro alrededor. Por la corrupción de los políticos, empresarios, banqueros. Por la indefensión del ciudadano de a pie.”¹⁰⁶

Las propuestas que se desgranaban son: la eliminación de los privilegios de la clase política, contra el desempleo, el derecho a la vivienda, servicios públicos de calidad, el control de las entidades bancarias, fiscalidad, las libertades ciudadanas y la democracia participativa, la reducción del gasto militar.

El 15M en ningún caso ha supuesto la panacea a ninguno de los problemas, pero estoy de acuerdo con que sus labores más importantes han sido, por un lado, demostrar la presencia de la ciudadanía, y por otro, la sensibilización del pueblo en relación a la política y la necesidad de cambios sociales.

Los derivados de este movimiento que acabó disolviendo la acampada en el centro de Madrid, son la ocupación de espacios abandonados de la ciudad, solares que se convierten en centros de recreo, improvisados cines de verano o huertos urbanos. Esta necesidad de colectividad se traduce en la aparición de estos lugares de sociabilización que repiensen el espacio público, las maneras de habitar la ciudad y las relaciones que se establecen entre quienes la viven.

¹⁰⁶ VV.AA. (2011) *La rebelión de los indignados. Movimiento 15M: Democracia real, ¡ya!* Madrid: Editorial Popular. Pág. 83.

La aparición de los bancos de tiempo o de los espacios de *coworking*, son síntomas de una sociedad del contacto que vuelve a reunirse en torno a lo colectivo, a una plaza.

A continuación citamos algunos de los espacios que responden a esta ideología: El Campo de la Cebada, Esta es una plaza, Patio Maravillas o Tabacalera Madrid.

Algunos de estos espacios han sido cerrados o trasladados. En referencia a la ilegalidad de estos centros en Madrid rescato que en Francia, concretamente en París, se ha experimentado con la legalización de estos espacios como centros de cultura y generadores de arte, llegando a generar acuerdos entre el gobierno y la ciudadanía con excelentes resultados.

Aquí se nombran espacios autogestionados, que nada tienen que ver con las instituciones que hemos heredado, si no que son iniciativas puramente ciudadanas. Para tratar el tema de repensar la institución, tal y como hasta ahora la conocemos, en especial, la institución museo en el caso del ciudadano y su relación con la cultura, veremos la aparición de espacios que vamos a denominar intermedios y que son el eje central del estudio de esta investigación.

2.3.5. Del espacio escénico al *Espacio Intermedio*.

La traslación con la que se opera para hablar del teatro en la vida, y viceversa, nos sirve para poder esclarecer la disposición del espacio que transportamos desde el teatro como edificio, al espacio intermedio en el que *sucedan cosas*.

Este estudio no concretiza aspectos como la riqueza del espacio sonoro o la simbología específica de los espacios de creación. Si no que se sitúa en la linde que permite ofrecer las herramientas necesarias para establecer la distinción clara que separa el espacio urbano del *Espacio Intermedio*. Para dar una explicación precisa a la aparición de estos centros de creación contemporánea desde una perspectiva espacial intervienen: por un lado, la rehabilitación de edificios antiguos o de nueva creación con una fisionomía concreta que, al igual que en el espacio escénico, desde el primer momento ofrecen al visitante o al espectador una visión concreta del tipo de actividades que se desarrollan en ellos. Por otro lado, es fundamental señalar la importancia de las personas que habitan estos espacios, puesto que una ciudad o un escenario no son, en ningún caso, portadores únicos de significado.

2.3.6. Sobre ecología humana, topografías y cartografías

El principal interés de la ecología humana en relación a esta investigación supone un descubrimiento, en primer lugar, debido a la apropiación de la ecología vegetal y animal que hace Park para describir los problemas que merecen ser caso de estudio (aquí se observa una aplicación clara de la interdisciplinaridad). Si bien es cierto que la finalidad de estas investigaciones es de carácter racial, mi interés se centra en las cuestiones del espacio y la movilidad en las que intervienen otras disciplinas como la geografía, y que la sociología muy sabiamente ha reconducido a parámetros proxémicos. Los conceptos de la ecología humana serán de gran ayuda para explicar las interacciones y las distancias sociales que se implican en las prácticas culturales en Matadero Madrid.

Veamos a continuación cómo entiende Park la ciudad, con la idea de laboratorio que a una escala más pequeña es una *comunidad**. El ciudadano se construye a sí mismo a través de los espacios que ocupa y las interacciones que en ellos se producen.

“La ciudad ha sido descrita como el hábitat natural del hombre civilizado. En la ciudad, el hombre ha desarrollado la filosofía y la ciencia, y se ha convertido no sólo en un animal racional sino también en un animal sofisticado. La ciudad y el entorno urbano representan para el hombre la tentativa más coherente y, en general, la más satisfactoria para recrear el mundo en que vive de acuerdo a su propio deseo. Pero si la ciudad es el mundo que el hombre ha creado, también constituye el mundo donde está condenado a vivir en lo sucesivo. Así pues, indirectamente y sin tener plena conciencia de la naturaleza de su obra,

al crear la ciudad, el hombre se recrea a sí mismo. En ese sentido y en este aspecto podemos concebir la ciudad como un laboratorio social.”¹⁰⁷

La ciudad hoy, está viviendo una vuelta a lo que entendemos por sociedades cuyos vínculos se crean a través de la cultura, no como ocurrió en las últimas décadas del siglo XX en las que se genera una sociedad en torno a lo profesional e inevitablemente se referencia al consumo.

“El resultado de este proceso es la ruptura o la modificación de la vieja organización social y económica de una sociedad basada en los vínculos familiares, las asociaciones locales, la cultura, la casta y el status, para sustituirla por una organización fundada sobre el oficio y los intereses profesionales.”¹⁰⁸

La ecología humana observa la ciudad como una unidad, tanto geográfica, como ecológica y económica. Esta tipificación de lo urbano nos será de mucha utilidad para explicar los fenómenos que se producen en los *Espacios Intermedios*.

Hablamos del concepto de segregación*, de la soledad que puede ir pareja a la vida en la gran ciudad. El aislamiento al que es sometido el individuo en un espacio que sigue siendo un mercado enfocado al consumo de bienes y, en lo que aquí se traduce, debido en parte a la crisis económica, en un consumo de experiencias que son vividas en espacios de generación cultural contemporánea.

¹⁰⁷ PARK, Robert Ezra. (1999) *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Pág.115.

¹⁰⁸ PARK, Robert Ezra. (1999) *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Pág. 59.

Park nos habla de *regiones morales* como lugares de moral divergente a la establecida en la ciudad. El interés del término como un espacio de encuentro lo traduciremos por lo que sucede hoy en “parques de juego” que permiten, desde la perspectiva ecológica, huir de los placeres del vicio. La inevitable pregunta es ¿son los *Espacios Intermedios* la forma de mitigar problemas sociales? ¿De qué forma lo hacen? Estas cuestiones serán tratadas en la segunda parte de este estudio cuando se analice el perfil de las personas partícipes de Matadero Madrid y otros espacios urbanos.

Las diferencias que establece Park de la naturaleza humana en ámbitos diferentes son: en la naturaleza la actuación mediante el instinto; y, especialmente, las distintas maneras de guiarse, en el ámbito rural el hombre se rige por las tradiciones, mientras que en las ciudades el hombre es tomado como una unidad de pensamiento y acción que sobrevive gracias a su ingenio. La naturaleza y la urbanidad que conviven en el ser humano han de encontrar un equilibrio que se presenta inestable en las metrópolis. También apunto aquí como la Nueva Cultura* es el medio a través del cual el individuo une estas dos facetas, lo urbano y lo natural. La pregunta que surge en el análisis de un centro de creación cultural es pues ¿de qué está compuesta esta Nueva Cultura? ¿Cómo el hombre contemporáneo integra sus diferentes máscaras en las manifestaciones culturales? Si es que esto ocurre. ¿Es importante como rasgo característico de la creación contemporánea esta integración? En cuanto a la vivencia concreta del ciudadano ¿qué beneficios (personales y sociales) comportan estas prácticas? Estas preguntas son parte del análisis de este estudio. En las partes sucesivas de la investigación analizaremos los datos

obtenidos en Matadero Madrid, comprobando la funcionalidad del centro en estos aspectos.

De los ensayos de Park me interesa la medición de hechos sociales a través fenómenos ligados a lo espacial. Se relacionan directamente con la movilidad, y la vinculación de las relaciones personales y espaciales. Las interacciones no son si no en un lugar¹⁰⁹ concreto. ¿Cómo son habitados los *Espacios Intermedios*? ¿Qué conexiones se establecen a nivel interpersonal e espacial en lo urbano? Estas últimas cuestiones son parte fundamental de nuestra forma de entender la vivencia de la cultura en los espacios de ocupación urbana. Es imprescindible entender las diferencias entre las distintas experiencias de apropiación del espacio por parte de los prosumidores.

¹⁰⁹ Entiéndase *lugar* como espacio habitado.

2.4. La cultura

La cultura es el eje de esta investigación, en concreto los contextos en los que ésta se desarrolla en los últimos años. Es necesario atender a los nuevos espacios en los que es experimentada por el ciudadano hoy.

En este epígrafe empezaremos por establecer la comparación con el ámbito escénico entre cultura y texto teatral. Entiendo la cultura como aquello que decimos y vivimos, y es en este sentido que puede ser reflejada en lo que un texto teatral supone en la representación.

Después pasaremos a establecer la definición del concepto de Nueva Cultura, como aquella que se produce tras la hibridación de una alta cultura elitista y una cultura popular de las que somos herederos en una nueva forma de hacer y vivir la cultura en la Posmodernidad.

Seguiremos con una recuperación del ciudadano y el papel de la cultura en la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva. Dejo constancia de los simulacros culturales propuestos por Baudrillard¹¹⁰ como concepto a tener en cuenta para llegar a la definición de hiperrealidad que entronca con aquello que ocurre sobre un escenario y que es reproducción de la vivencia cotidiana.

Finalmente repasaremos la importancia de lo lúdico dentro de la vivencia cultural. El juego adquiere un papel fundamental y se desarrolla en los espacios de sociabilización de los Espacios Intermedios, completando así la experiencia cultural.

¹¹⁰ - BAUDRILLARD, J. (2007) *Cultura y Simulacro* Barcelona: Editorial Kairos.

2.4.1. El texto teatral, la cultura como lo que somos.

En la comparativa establecida en esta investigación la cultura es identificada con el texto teatral. Entiendo la cultura como aquello que decimos. Es decir, la cultura se corresponde a lo que somos, a lo que nos configura y es generador de nuestra identidad. Al igual que el texto ofrece la información al equipo genera una obra teatral, la cultura nos da todos los datos para escribir la historia de una ciudad. Nos da cuenta de la creación de personajes, de lo que dicen y de lo que hacen.

A continuación diferencio distintos tipos de cultura, centrándome en la que ha surgido en los *Espacios Intermedios*, y que será analizada a partir de los datos obtenidos de la investigación de Matadero Madrid.

2.4.2. La Nueva Cultura Posmoderna

En este epígrafe realizo una distinción conceptual entre tres tipos de cultura, a fin de establecer una tipificación de la misma. Estos tipos se corresponden a tres categorías: Alta Cultura, Folklore y Nueva Cultura.

ALTA CULTURA

Hay un ámbito cultural que se corresponde, por ejemplo, con leer a Shakespeare con el hecho de ser receptáculo de lo que las ideas del autor de un libro describen de principio a fin. Este tipo de cultura suele tener un acceso pasivo a la información. Algunos ejemplos de ello son ver una representación, ver cuadros en un museo o leer un libro. No es casual la inclusión del verbo “ver” para explicar la acción que determina estos accesos, es decir, en los actos del ámbito de la Alta Cultura interviene la vista como sentido principal. El otro rasgo característico es el silencio: como sucede en bibliotecas, museos, teatros y otros espacios de corte tradicional en lo relativo al acceso a la información, como un síntoma de respeto hacia aquello que se observa. Esta actitud es la que lleva a la contemplación como actitud de quien participa de este tipo de cultura.

FOLKLORE

Hay otra cultura que corresponde a acciones como mirar al cielo y saber que va a llover. Es una cultura conectada con la naturaleza, que entronca con las vísceras de la persona. El Folklore es gastronomía, bailes y fiestas populares. Aquí no hay espectador, sino que cada persona es agente activo del propio hecho cultural, es parte de éste. En estas manifestaciones intervienen todos los

sentidos. Se implican la vista, el gusto, el olfato, el tacto y el oído. Se desgrana un inmediato aspecto lúdico, que tiene que ver con la celebración y la risa (Referencia en Rebelais y la historia de la risa). Éste es un rasgo distintivo, la participación activa en este tipo de cultura.

LA NUEVA CULTURA POSMODERNA

La Alta Cultura, debido en gran medida a la aparición de internet y el acceso a la información facilitado por el desarrollo tecnológico, se ha encontrado en una situación de deterioro de sus patrones tradicionales. Por ello, deja de tener sentido acudir a instituciones para obtener información que puede obtenerse desde un dispositivo electrónico. Surge una necesidad de no ser meros receptáculos y contempladores; sino que los centros de información han de transformarse para ser espacios donde *ocurren cosas*. Buscamos emocionarnos, sentir, experimentar. Estos espacios son los que he denominado *Intermedios*, en los que se produce una interacción entre los individuos, participando del Folklore y de la Alta Cultura. Esto supone una reinención de lo popular. Se configura un nuevo tipo de cultura, que en el fondo no ha inventado la rueda, pero sí supone una revisión de conceptos como el de plaza pública.

Este tipo de cultura híbrida entre el Folklore y la Alta Cultura corresponde al texto de la pieza teatral. Es aquello que decimos, aquello que dicta lo que pensamos y aquello que hacemos. En definitiva es aquello que somos, lo que configura nuestra identidad.

El texto en el teatro es el punto de partida, el principio de un proceso de creación. Los comienzos de este proceso siempre inician con una lectura y análisis del texto que se *pondrá en pie*. La finalidad de este trabajo previo es la de identificar aquellas ideas, especialmente la fábula que se quiere transmitir al público. Este trabajo en un primer momento es realizado por el director. Después, de una forma extensiva, afectará a todos los miembros del equipo, desde el reparto hasta el equipo técnico de iluminación. Estableciendo un paralelismo con este estudio se pueden generar lazos de unión entre la relación simbiótica que se produce entre los dictados de la Posmodernidad y la cultura (esencialmente en los procesos de creación de la misma).

Veamos ejemplos de este cambio cultural, de esta Nueva Cultura Posmoderna que se manifiesta a través de los libros juveniles en los que se elige la propia aventura, un teatro en el que se diluye la línea divisoria entre escenario y patio de butacas o instituciones culturales donde las obras de arte son generadas a través de un arte participativo*, en el que pasamos de ser espectadores a ser protagonistas.

Es fundamental entender la importancia del rasgo de elección en este tipo de manifestaciones, que permite la participación activa de la persona. Esta capacidad de decisión por parte del usuario, unida al aspecto lúdico, que ha de permanecer siempre implícito en cualquier manifestación cultural contemporánea, son rasgos esenciales.

2.4.3. Construcción de la identidad a partir de la cultura

En este apartado se trata la relación que existe entre la formación de la personalidad, en qué consiste, qué relación guarda con los papeles que interpretamos todos los días y la influencia que la cultura tiene en ella.

Por ejemplo en el libro *La personalidad* de Allport puede verse la línea de conjunción entre estas cuestiones. La importancia para este estudio es ver cómo la influencia de la cultura, y del objeto, los *Espacios Intermedios*, son componentes activos en la formación de la personalidad y viceversa; cómo la personalidad configura cultura, si se da este caso de bidireccionalidad.

“Todos los autores concuerdan en afirmar la enorme importancia de la cultura en la configuración de la personalidad (...) La personalidad de una estrella de cine y la de una maestra de escuela raramente pueden ser semejantes.”¹¹¹

Así también ocurre en la formación de la personalidad que tiene relación con aquellos rasgos que trazamos sobre el carácter de un determinado pueblo o nación relacionados directamente con una lengua o una cultura similares.

En teatro, esta manera de creación de personaje podría ser un tipo de *cliché*, incluso podría enfocarse a ciertos personajes de la Comedia dell’Arte* basados en arquetipos. Pero sigamos con la psicología.

El hecho de situar a la cultura en un papel determinante en la formación de la persona, permite que ésta sea configuradora de la personalidad entroncando directamente con el medio en el que nos desenvolvemos.

¹¹¹ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. Pág. 202.

Veremos qué ocurre en los *Espacios Intermedios*, hasta qué punto estos espacios generadores de cultura son determinantes en rasgos de la formación de la personalidad.

Rescatemos la infancia, que es para la psicología la base de toda la formación del carácter y la personalidad, que nos configura como adultos:

“(...) según Freud, las líneas directrices del carácter están ya trazadas a la edad de tres años, la formación de la personalidad básica debe efectuarse por la educación recibida en edad temprana. (...) lo que un niño aprende antes de la edad de tres años es, (...) la regulación de las funciones y las necesidades corporales.”¹¹²

El arte escénico mira a la infancia como fuente de expresión, de libertad de vicios, tanto físicos como psicológicos. Los entrenamientos actorales, en muchas ocasiones, son ejercicios que se orientan a desaprender lo aprendido, a preguntarse por los mecanismos empleados para poner un pie después del otro, consiguiendo caminar. Entendiendo el funcionamiento básico de esta acción tan cotidiana, podemos conseguir *limpiar* nuestro movimiento de vicios adquiridos por el paso de los años. Obteniendo la esencia de la acción seremos capaces de añadir los matices necesarios según el personaje que estemos creando.

¿Existen estas diferencias en nuestro día a día? Es decir, la densidad de nuestro cuerpo cambia según cómo y dónde nos encontremos. Nuestra manera de caminar, de desplazarnos por el espacio también determinan. Conectaré con esta idea en el apartado correspondiente a los participantes de los

¹¹² ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. Pág 212.

Espacios Intermedios y sus grados de movilidad en las actividades y en los espacios de sociabilización. ¿Cómo es el cuerpo de los prosumidores?

Centremos la distinción que establece Allport entre cultura real y construcción cultural.

“La cultura real es flexible. (...) toda persona nacida y educada en Estados Unidos habla inglés, pero existe una gran variedad de acentos y modos de hablar y habilidad diversa en la expresión.”¹¹³

Podríamos deducir que sólo son un conjunto de pequeñas y sutiles semejanzas aquellas que nos hacen pertenecer a un mismo grupo social, a una misma cultura. Por ejemplo, hablar inglés puede considerarse una igualdad nimia, si tenemos en cuenta la variedad de acentos y matices que cada persona individual pone en su habla. Esto nos da paso al siguiente concepto: la construcción cultural.

“La *construcción cultural* no tiene en cuenta el margen de conducta aceptable. Nos informa únicamente de lo que es usual y corriente(...)”¹¹⁴ y añade como ejemplo: “(...) la cultura alemana es tecnológicamente eficiente, pero en realidad muchos alemanes no lo son.”¹¹⁵

Este ejemplo nos hace plantear una cuestión entre las generalidades que dan estas construcciones culturales con la cultura real, la que está *a pie de calle* que es múltiple y variada.

¹¹³ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. . Pág. 203.

¹¹⁴ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. . Pág. 203.

¹¹⁵ ALLPORT, Gordon W. (1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER. Pág. 203.

A raíz de esto podemos desgranar y conducirnos a aquellos deseos y cosas que amamos, a lo que somos, ¿hasta qué punto son nuestras? ¿hasta dónde somos nosotros mismos y nuestras ideas nos pertenecen, o somos el resultado de una serie de construcciones culturales que pertenecen a otros y de los que somos una consecuencia? Allport nos dice:

“La cultura es en parte un conjunto de invenciones que han surgido en diversas partes del mundo o en los diversos subgrupos de población, que hacen la vida más eficiente e inteligible respecto a los problemas básicos con que se encuentran todos los hombres: nacimiento, crecimiento, muerte, preservación de la salud y del bienestar. Las soluciones se transmiten de generación en generación. (...) La cultura se convierte con el tiempo en un ‘modo de vida’. Llegamos a amar las costumbres, los valores y las interpretaciones que hemos aprendido en nuestro ambiente cultural. Deseamos (y necesitamos) el modo de vida de la cultura propia.”¹¹⁶

Esto nos lleva a una definición de la cultura como satisfacción de deseos, casi como una guía didáctica de vida, que de algún modo, nos ayuda a situarnos y a no perder aquello que somos. Un punto de referencia. Veremos como los espacios intermedios, generadores de cultura, pueden ser también desarrolladores de la personalidad.

Atendamos por un momento el concepto de *situación*¹¹⁷, de Allport:

“Nunca vemos a la personalidad separada de una situación, sea la que fuere. Si el hombre respira, intervienen en este acto, no solamente el individuo, con sus pulmones, sino también el aire exterior; para la alimentación se requiere apetito y que el individuo coma, pero también se requiere una cosa exterior, que es el alimento. Lo interior requiere lo exterior para la creación de un circuito

¹¹⁶ ALLPORT, Gordon W. *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Ed. HERDER. Barcelona, 1977. Pág. 205.

¹¹⁷ Ahora enlazamos este concepto con la personalidad referido a elementos culturales.

de conducta.”¹¹⁸ Sobre Dewey, Allport recalca “(...) nada hay personal que no sea a propio tiempo reflejo de los medios físico, social y cultural.”¹¹⁹

Esta definición que Allport ofrece desde la psicología es interesantísima para el concepto utilizado en el marco teatral respecto a la *situación*. Da cuenta de la imposibilidad de existencia separada de *identidad* y *situación*. De esta forma se confirma la relación simbiótica que se establece entre ambas, y la necesidad de un estudio *situado*, es decir, que no separe ambas realidades, que son, en esencia, vividas una sin condición de posibilidad de la otra.

¹¹⁸ ALLPORT, Gordon W. *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Ed. HERDER. Barcelona, 1977. Pág. 215.

¹¹⁹ ALLPORT, Gordon W. *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Ed. HERDER. Barcelona, 1977. Pág. 215.

2.4.4. Los simulacros culturales

Entendamos el concepto de *simulacro** como una fantasía vivida de una forma que supera a lo real.

Baudrillard en *Cultura y simulacro* propone la disolución de lo social, de lo real hablando de la vivencia simulada. El simulacro es un fenómeno que se instala en la contemporaneidad. Los límites entre el signo y el sentido se diluyen, confundiéndose.

“También para el actor, la representación teatral es un simulacro. Hace gestos, se viste, actúa, recita. Pero, cuando cae el telón y se apagan los reflectores, es devuelto a la realidad. La separación de los dos universos permanece absoluta.”¹²⁰

La relación que se establece entre el teatro y los simulacros es clara. El teatro es el arte de la simulación, es decir, la creación de un personaje supone que la ficción y la fantasía se convierten en realidades.

Veremos en Matadero Madrid como el ciudadano de a pie, que comparte ciertas herramientas con el actor profesional, utiliza las simulaciones de una forma lúdica, para generar cultura.¹²¹

¹²⁰ CALLOIS, Roger. (1986) *Los juegos y los hombres*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. Pág. 90.

¹²¹ En relación a la cultura y los simulacros ver: incluir referencia del libro de Baudrillard en la bibliografía.

2.4.5. Aspecto lúdico

El juego es parte de la vida. Para la psicología es una parte fundamental en el desarrollo de la infancia. El juego aparece en la vida de la persona alrededor de los dos años, cuando la psicomotricidad se ha desarrollado. El juego ayuda, por un lado, a la adaptación al medio; y, por otro, a la inteligencia.¹²²

En el arte dramático el hecho de actuar en otros idiomas es definido con la palabra 'jugar' como en inglés *play* o en francés *jouer*. Augusto Boal en *Juegos para actores y no actores*¹²³ nos habla de un Teatro del Oprimido en el que se cambia el concepto de actor, en el que todos somos actores, todos jugamos:

“El Teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores. El Teatro del Oprimido es una más entre todas las formas de teatro.”¹²⁴

Pero no se abandona esta práctica en la vida adulta. El juego, tal y como se conoce en esta etapa, puede estar enfocado a la profesión, es decir, hay juego en los negocios, en la política, hay juego en el entorno de trabajo de muchas disciplinas. Es aquí donde interviene el concepto de creatividad, que en la niñez es desarrollado en el juego, pero que en la vida adulta sigue vigente, tanto en su aplicación profesional como en las actividades destinadas al ocio y

¹²² <http://www.monografias.com/trabajos14/importancia-juego/importancia-juego.shtml#des#ixzz2tZ6uoT2O> Consultado en enero de 2013.

¹²³ BOAL, A. (2001) *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba Editorial.

¹²⁴ BOAL, A. (2001) *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba Editorial. Pág. 21.

a la realización personal. En los *Espacios Intermedios* veremos la eficacia de este desarrollo lúdico.

También se usa el juego dentro de otras facetas como el aprendizaje, con juegos para mantener la memoria o con éstos para el vocabulario de nuevos idiomas.

El juego puede ser usado como terapia, o dentro de ciertas terapias que permiten crecer en algún aspecto personal.¹²⁵

En el ocio o en diferentes *hobbies*, el hecho lúdico juega un papel importante. El entretenimiento en la vida adulta constituye la evasión de la faceta laboral y la expansión de la personalidad.

Existen otros campos de estudio en los que el juego interviene de forma activa como son el deporte o las relaciones afectivas, pero no pertenecen a este ámbito de investigación.

En la mayoría de las artes, todas aquellas que implican procesos creativos para generar resultados, implican el juego como parte del mismo. En el teatro, en el cine o en la música.

“Considero el teatro como un arte porque creo en su poder de transformación. Trabajo en el teatro porque a diario necesito asumir el reto de tener que tomar decisiones y articularlas. (...) Me gusta observar. Me gusta estudiar. Me gusta conocer gente en la atmósfera cargada de una sala de ensayo o de un teatro.”¹²⁶

¹²⁵ SCHAEFER, Charles E. (2005) *Terapia de juegos con adultos*. México: Ed. Manuel Moderno.

¹²⁶ BOGART, Anne. (2008) *La preparación del director*. Barcelona: Alba editorial. Pág. 13.

Veamos lo que Pavis considera por *juego dramático* y por *convención*, antes de que pasemos a definir como tal el concepto de *juego*.

Juego dramático:

“Práctica colectiva que reúne a un grupo de ‘jugadores’ (y no de actores) que improvisan conjuntamente según un tema escogido de antemano y/o precisados por la situación. Así pues, en el juego dramático ya no existe ninguna separación entre el actor y el espectador y se pretende, en cambio, que todo el mundo participe en la elaboración de una actividad (más que de una acción) escénica, procurando que las improvisaciones individuales se integren en un proyecto común todavía en curso. El objeto no es ni una *creación colectiva* susceptible de ser presentada al público más adelante, ni un desbordamiento *catártico* de tipo *psicodramático*, ni un desorden o una broma aptos para un *happening*, ni una teatralización de lo cotidiano. El juego dramático aspira tanto a que los participantes (de todas las edades) tomen conciencia de los mecanismos fundamentales del teatro (personaje, convención, dialéctica de los diálogos y de las situaciones, dinámica de los grupos), como a provocar una cierta liberación corporal y emotiva en el juego, y después –eventualmente- en la vida privada de los individuos.”¹²⁷

Convención:

“Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permite al espectador recibir el juego del actor y la representación. La convención es un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención engloba todo aquello que ha de ser objeto de acuerdo entre sala y escenario para producir la ficción teatral y es el placer del juego dramático.”¹²⁸

¹²⁷ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós. Pág. 265-266.

¹²⁸ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós. Pág. 94

Estos dos conceptos: el de juego dramático y el de convención explican a la perfección como se disponen y establecen las reglas del rito teatral; y en las que puede verse una aplicación práctica de la noción de juego que pasamos a definir a continuación con los rasgos comunes que pueden encontrarse en los autores Blanchard, Huizinga, Callois, Cagigal y Moreno.

El juego puede ser definido como una actividad libre, sujeta a ciertas reglas y separada de la vida cotidiana. Existen múltiples actividades en el campo lúdico, pero todas ellas parten de las mismas características.

2.4.5.1. Paideia y ludus

El papel que ocupa el juego en la cultura y aquello con lo que jugamos. Callois los definirá como residuos de ella. Los videos, las obras, todo aquello que transita por los *Espacios Intermedios*, ¿qué relación guarda con el *residuo*?

“El espíritu de juego es esencial para la cultura, pero, en el transcurso de la historia; juegos y juguetes son residuos de ella.”¹²⁹

A un nivel cotidiano y social, podemos decir que nos relacionamos gracias a una serie de juegos que permiten convenciones y estándares de convivencia y que responden a patrones como los que rigen, gracias a sus reglamentos, los juegos. Callois dirá:

“Las Máscaras son el verdadero nexo social.”¹³⁰

¹²⁹ CALLOIS, Roger. (1986) *Los juegos y los hombres*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. Pág. 108-109.

¹³⁰ CALLOIS, Roger. (1986) *Los juegos y los hombres*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. Pág. 149.

Cuando se toma el concepto de máscara, ya nombrado por la definición de Goffman, nos situamos en el marco del amplio repertorio de personajes que interpreta el ciudadano a lo largo del día. Corresponderá también al análisis la observación minuciosa de la creación de máscaras que se producen en los centros de creación.

2.4.5.2. El juego como elemento cultural

El aporte de Huizinga es la clara vinculación establecida entre el juego y la cultura:

“En la presente obra el juego es concebido como un fenómeno cultural y no, o por lo menos no en primer lugar, como función biológica. En ella se emplean los recursos del pensar científico-cultural.”¹³¹

Comparto la idea de entender el juego como algo cultural, pero dentro del estudio no ha lugar a la función biológica más allá de entenderla como un presupuesto. En Matadero Madrid analizaré hasta qué punto el juego, enlazado con la idea de disfrute, es parte integradora de las manifestaciones culturales que allí se desarrollan.

“La vida se ha convertido en un juego cultural, en el que el factor cultural se afirma como forma, pero del que ha desaparecido lo sacro. Los impulsos espirituales más profundos se sustraen a esa cultura superficial y prenden nuevas raíces en el culto de los misterios. Y tan pronto como el cristianismo desarraiga a la cultura romana de su suelo sacral, ésta se marchita rápidamente.”¹³²

En algunos casos como el arte en sus múltiples disciplinas, o el deporte, son capaces de difundirse en tres vías, tres dimensiones que responden a las

¹³¹ HUIZINGA, Johan. (2008) *Homo ludens*. Madrid: Alianza editorial. Pág. 8.

¹³² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Alianza editorial. Madrid, 2008. Pág.227.

utilidades y finalidades de la actividad: como profesión, como terapia o como ocio. Para el estudio que nos ocupa me centro, a la hora de analizar Matadero Madrid, en el ocio, en un tiempo que no responde a la profesión, que es el tiempo que ocupan los *Espacios Intermedios* para sus participantes.

“Todo es representación”¹³³ y todo puede ser estudiado como tal. Ésta es la base de este estudio. El hecho de que todo lo que ocurre en la vida cotidiana es susceptible de ser convertido en arte, en hecho escénico, y por tanto, puede ser analizado como tal.

¿Cómo el ciudadano de a pie se convierte en actor? ¿Cuáles son los tipos de juegos que se desarrollan en la Posmodernidad? En el listado “c” citaré nombres relativos al Arte Participativo, corriente artística que integra a espectador como protagonista, como creador y eje central de la obra de arte. Esa documentación ha sido fundamental para acotar dentro de la investigación cuáles son los rasgos y las herramientas imprescindibles empleados por este tipo de arte, y en qué posición específica se sitúa nuestro actor protagonista.

¹³³ CALLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1986. Pág. 154.

2.5. Lo simbólico

El símbolo es una de las herramientas del arte y la cultura. Podríamos decir que más que una herramienta, el concepto símbolo puede utilizarse como sinónimo de arte. En el teatro el símbolo es aquello que utiliza el director para comunicar sus ideas respecto a un texto.

En este epígrafe empezaremos precisamente con lo simbólico en el teatro entendido tanto como rasgo del hecho escénico, así como de la corriente artística simbolista. Posteriormente veremos el símbolo enmarcado en la Posmodernidad. Rescataré el concepto de “meta” como aquello que se encuentra ‘dentro de’, más allá de lo que vemos. Este término es utilizado en distintos campos artísticos. Finalmente expondré una identificación del individuo como un generador de símbolos en la interacción, por lo que es posible identificar al individuo social como individuo simbólico. De esta forma entiendo toda interacción social como un intercambio simbólico, en el que el símbolo es identificado con quien comunica y es comunicado.

2.5.1. Lo simbólico en el teatro

Dentro de la comparativa teatral establecida en esta investigación, el terreno de lo simbólico corresponde a todo aquello que nos da información fuera de los marcos temporales y espaciales generales, pero cuyo contexto es imprescindible para entenderlos en su totalidad.

El teatro se basa en una estructura de códigos que están compuestos por signos*, señales* y símbolos*. Éstos pueden encontrarse en diferentes lugares. En primer lugar en el cuerpo, el del actor que representa. También pueden encontrarse en objetos, el atrezzo presente en el escenario. Así como el propio espacio. De esta forma puede verse que el símbolo tiñe todo lo relacionado con la representación teatral. En este sentido, me refiero a qué hay de teatro en la vida cotidiana. Podemos establecer una diferencia en la generación de estos símbolos, pero una similitud en la presentación y disposición en todo lo que rodea a la propia pieza teatral. Es decir, en el teatro una puerta puede ser concebida con un sentido utilitario para dar entrada y salida a los personajes. Pero también puede utilizarse como un símbolo que representa, por ejemplo, las ansias de libertad¹³⁴. Este empleo de lo simbólico en la vida cotidiana en muchos casos se encuentra más diluida, pero en algunos ámbitos como la señalética, el símbolo y el signo adquieren un valor central.

El teatro como realidad significada es un símbolo en sí mismo. Tal y como defienden autores teatrales de la talla de Grotowski o Barba, desde el momento

¹³⁴ Así ocurría en la corriente teatro simbólico. A finales del siglo XIX se busca elevar el símbolo a un código que represente la realidad. Se quiere “vestir la idea con una forma sensible”. Algunos autores destacados de este movimiento, que nace en la literatura, pero que se extiende a otras artes como el teatro, son: Maeterlinck, Ibsen, o Strindberg.

en que el actor se sitúa frente a un público en la escena empieza a verse una representación de la realidad. El actor es un productor de significaciones, de referencias a lo real. Es un generador de signos. Pero también encontramos otros en elementos, tanto propios del personaje que se representa, como del espacio escénico que se nos muestran. Existen algunos elementos cuya literalidad a los reales es fidedigna en extremo; en forma y en uso; mientras que otros, son símbolos de aspectos que el director desea rescatar.

La importancia de la construcción de códigos en el teatro es crucial. El teatro es un código en sí mismo que genera convenciones que el público es capaz de interpretar para que exista una verdadera comunicación entre la escena y el patio de butacas. La propuesta de juego, que nos ofrece el director con su lectura de la obra que ha puesto en pie, y que es defendida por actores y el equipo artístico y técnico que hay detrás y delante, es un conjunto de reglas que se nos van mostrando desde el momento en que entramos en la sala.

Podemos definir el teatro como un ritual. La entrada en un espacio sagrado en el que por convención hay un patio de butacas enfrente a un escenario. Un público que por respeto a un trabajo guarda silencio y atención. Un elenco que defiende la visión de un texto creando un sistema que permite establecer actos de comunicación. En cuanto a esta construcción espacial veremos como en las prácticas culturales actuales se diluye la línea que divide la platea de la escena.

Actualmente habría mucho que decir respecto a las rupturas de las convenciones teatrales, desde la de la cuarta pared, mirando e incluyendo al

espectador en la representación; hasta lo relativo a las disposiciones espaciales que no tienen porque enfrentar al que representa con el que mira.

Todos estos factores pueden ser variables, pero el esquema básico es siempre el mismo: un hombre frente a otro comunicándose es común a todos y cada uno de los tipos de representaciones¹³⁵.

A finales del siglo XIX, en el teatro, bajo el movimiento simbolista surge un tipo de representación que se aproxima a esta idea de lo sagrado. Por un lado, viendo el arte como un fin en sí mismo y no al servicio de otras disciplinas, de la ciencia, de la religión. Es el momento en el que el arte es autónomo.

Al público se le ofrece en cada representación un trocito de lo sagrado, gracias al actor, que no es visto como un intérprete, sino más cercano a la figura del *chamán*. Hay una búsqueda, ya desde el propio texto escrito de lo extra cotidiano, es decir, de un uso de los elementos escénicos fuera de los cotidianos. Se otorgan símbolos a todo aquello que se encuentra en escena.

“Los últimos de los signos teatrales agrupados bajo la noción de espacio dramático, pero muy importantes, son aquellos que revelan la relación del personaje que ejecuta la acción con otro personaje. Se trata de signos indicativos de la situación social de los diferentes personajes y signos dramáticos en el sentido de la propia palabra, pues son los que más a menudo expresan conflicto. Algunos de ellos pasaron al escenario chino directamente del ceremonial de la vida social y se complicaron y lexicalizaron aún más.”¹³⁶

¹³⁵ Es cierto que existe un teatro de objetos, pero también en éste existe la presencia de un hombre frente a un público comunicándose de una manera directa, a tiempo real, no como ocurre con otras artes en las que existe esa comunicación, pero con la presencia del artista a través de su obra, no la suya propia.

¹³⁶ VV.AA. (2013) *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid: Editorial Fundamentos. Pág. 133.

En esta recopilación de la editorial Fundamentos de la RESAD podemos ver el desarrollo de las distintas teorías semióticas en relación con la puesta en escena. Desde una fenomenología de la producción teatral, pasando por el estructuralismo del Círculo de Praga. Varios autores que bordean el hecho teatral centrando sus estudios en el teatro como signo y los signos del teatro. Un verdadero hervidero de creatividad y movimiento, al que el teatro actual le debe mucho:

“El teatro—tanto el drama como los géneros musicales, pero también el teatro de títeres, fácil de armar y desarmar a la marcha y en las condiciones más precarias—pone su gran poder de convocatoria, venido del contacto directo con el público, al servicio de la idea nacional. Se hace omnipresente en la sociedad checa, y esta densidad creará las bases del gran florecimiento artístico del que el teatro disfrutará en el último tercio del siglo XIX y de ahí en adelante, en todas sus dimensiones que implica este fenómeno: se diversifica, emergen nuevos dramaturgos, guionistas de óperas, se forman nuevas generaciones de destacados actores y directores, aparece la crítica teatral profesional, consciente de lo que pasa en el mundo, y a todo esto responde el público culto, exigente y apasionado. Entretanto, ha surgido también importante literatura, música, periodismo, investigación histórica. La cultura nacional checa se ha hecho más completa a grandes pasos y se ha sincronizado con el mundo.”¹³⁷

¹³⁷ VV.AA. (2013) *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid: Editorial Fundamentos. Pág. 16.

2.5.2. Los símbolos en la Posmodernidad

Los símbolos de la Posmodernidad se relacionan con las características del momento. En primer lugar, la crisis de la Modernidad, de una sociedad basada en un discurso racional. La Posmodernidad, sin embargo, es una sociedad hedonista, que busca la satisfacción inmediata. Por otro lado ésta es efímera y se manifiesta a través del consumo, que es un configurador de la identidad. Parejo al desarrollo de los medios de comunicación, el avance tecnológico y el uso masivo de internet nos encontramos en una crisis de las instituciones modernas. Por último hay una nueva forma de entender y vivir los espacios y los tiempos.

Los símbolos en esta sociedad se sitúan en lo visual, las imágenes, y como defendíamos se encuentran en lo experimentado. Hemos cambiado los discursos lógicos y textuales por eslóganes o palabras que generan impacto. Esto, unido a la necesidad de consumo, y que éste es constructor de nuestra identidad, la publicidad juega un papel importantísimo en una semiótica que se hace de objetos que no sólo cumplen una funcionalidad concreta, sino que además expresan un estilo de vida, lo que antaño podía representar una ideología, o una tendencia política, que hoy hemos cambiado por la posesión y por el estilo de vida, unido a lo saludable. Necesidades que entroncan con la era de la información y de la exhibición en las comunicaciones.

La publicidad nos ofrece a través de los productos que anuncia una serie de estilos de vida que son conseguidos por la adquisición de éstos. La revolución de las redes sociales en relación con la onda expansiva de la publicidad son un

importante campo a explorar en relación a lo simbólico, a la forma en la que los individuos deciden mostrarse.

En lo cotidiano no podemos dejar de referirnos a aquellos elementos de la Posmodernidad que inundan nuestras actividades diarias, y el hecho de que es una composición de una serie de signos y símbolos la que nos invade en elementos publicitarios, y en los específicamente artísticos.

2.5.3.Lo *meta*

La idea de *metateatro* como aquello que se encuentra dentro de la representación, que ya es una capa más allá de lo real, es un concepto interesante y cual veremos en qué medida puede aplicarse a las experiencias de los *Espacios Intermedios* como vivencias *meta*.

“Como hemos visto, el metatexto teatral de cada realización de un texto literario es aquél que recoge los códigos no verbales aportados por el director de escena, sumados al código verbal dado por el autor.”¹³⁸

Este concepto de lo *meta*, también podemos encontrarlo en la comparativa entre imagen y palabra.

“(la imagen y el gesto) Ahora quiero referirme a otra cuestión que me parece primordial en las actuales investigaciones semióticas: la imagen. El efecto, después de algunas investigaciones iniciales, la imagen fue completamente olvidada en los estudios semióticos. Los intentos de crear una semiótica del cine, de la televisión, de la pintura y demás han sido vanos, debido a las dificultades con que han tropezado a la hora de proyectar un modelo lingüístico tradicional sobre la imagen, que evidentemente tiene unas características muy distintas de las del lenguaje verbal. La afirmación genérica de que una imagen nunca equivale a la palabra pero corresponde por lo menos a un enunciado, no es un acto cognoscitivo sino un acto de desesperación, pues nadie sabe qué alcance tiene este eventual enunciado.”¹³⁹

Vattimo propone el concepto de *metacuadro*. Me interesa rescatar las jerarquías que se establecen entre imagen y palabra para concretar la posición de la Tesis en un espacio que no la establece entre signos visuales y

¹³⁸ SITO ALBA, Manuel. (1987) *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED. Pág. 87.

¹³⁹ FABBRI, Paolo. (2004) *Las concepciones del signo a lo largo de la historia*. Barcelona: Editorial GEDISA. Pág. 73-74.

lingüísticos, sino que mantengo su uso indistinto, es decir, adecuado a cada situación.

“(…)[Vattimo] mantenía la idea de un privilegio de la significación lingüística sobre los otros tipos de signos, y no podía aceptar la idea de que existiera un metacuadro, es decir, un cuadro que no sólo explicitase hipótesis teóricas generales manifestables desde un punto de vista lingüístico, sino que incluso pudiese hablar de significados propiamente pictóricos, no manifestables con palabras.”¹⁴⁰

Yo, en cambio, defiendo que no existe una jerarquía específica, o al menos no tan clara entre la significación lingüística y otras. Es decir, debido a una educación, que principalmente privilegia el aprendizaje lógico y lingüístico, es posible que este tipo de signos nos sean, o nos parezcan, más comprensibles. Al igual que creemos entender mejor *Las Meninas* de Velázquez que *El Guernica* de Picasso porque estamos educados en un arte figurativo. Pero lo cierto es que el cuadro de Velázquez posee una serie de símbolos que hoy no somos capaces de entender. Por el contrario, *El Guernica* es capaz de transportarnos, de generar sensaciones o sentimientos más conectados a nosotros, *a priori*, y con lo que el propio Picasso quería transmitir con un cuadro cubista que lo figurativo que hay en *Las Meninas* de Velázquez

Podemos entender que no hay una supremacía de los signos lingüísticos sobre otros. Es tan sólo que nuestra herencia sí lo es. El lenguaje nos configura en la medida que quien conozca un mayor número de palabras para afinar en los

¹⁴⁰ FABBRI, Paolo. (2004) *Las concepciones del signo a lo largo de la historia*. Barcelona: Editorial GEDISA. Pág. 79.

estados que se viven, mayor será su capacidad de pensamiento y el mundo que le rodea.

En el aparato conceptual del presente estudio se puede consultar que se entiende la palabra símbolo y las aplicaciones de la semiótica en distintos aspectos y disciplinas.

Me interesa sacar a la palestra en este punto la idea de Geertz de una concepción de la cultura como un conjunto de símbolos que de alguna manera compartimos un conjunto de individuos. En muchas ocasiones estas dos características culturales son desarrolladas en un mismo espacio geográfico. En la cultura estos símbolos se viven en lo gastronómico, lo religioso o lo literario. Esta cultura como conjunto de símbolos en el teatro se traduce en las convenciones de las que actor y espectador son cómplices.

Mary Douglas también nos arroja luz sobre una concepción del símbolo puesto en relación:

“El símbolo adquiere sentido únicamente en relación con otros símbolos, es decir, enmarcado en un esquema (...) Ni siquiera la fisiología, común a todos los hombres, puede ofrecer símbolos comunes a toda la humanidad. Es imposible la existencia de un esquema de símbolos interculturales. Primero, porque todo sistema simbólico se desarrolla de forma autónoma y de acuerdo con sus propias normas; segundo, porque los condicionamientos culturales ahondan las diferencias entre ellos, y tercero, porque las estructuras sociales añaden un elemento más de diversificación.”¹⁴¹

Esto nos da cuenta de la importancia de los estudios de una manera no unilateral, ya que es necesario entender el contexto de un símbolo, aquellos

¹⁴¹ DOUGLAS, Mary. (1988) *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Universidad. Pág. 13.

que lo acompañan en nuestra percepción. para tener una visión completa y poder realizar un buen análisis, que no esté sesgado por una sola perspectiva.

2.5.4. Individuo social, individuo simbólico.

El ciudadano contemporáneo es por naturaleza un ser social, como ya hemos visto. Pero, llegando más lejos es posible decir que hoy somos seres simbólicos. Podemos encontrar fundamento a esta afirmación en el Interaccionismo Simbólico. El interés clave para este análisis radica en su enfoque dramático. Pero cito aquí que se trata de una teoría social en la que el centro es individuo. Defiende que el individuo, como ser social se configura a partir de las interacciones sociales que desarrolla con otros, y es gracias a éstas que construye su identidad. Yo, sin embargo, planteo estudiar la posibilidad de continuar la metáfora de los símbolos como configuradores de la identidad de la persona, y que las relaciones que establecemos no son interacciones entre individuos, sino entre entes formados por símbolos. Incluso sin ser extremistas, si que es posible ver la comunicación, y en especial las primeras impresiones, como esto, como un intercambio de símbolos. En el estudio de Matadero Madrid y, en concreto, de los protagonistas de sus actividades, buscaré los puntos de conexión entre personas como intercambios de símbolos que responden a un contexto, a una cosmovisión concreta que inunda nuestra forma de relacionarnos.

2.6. Lo cotidiano

Como apuntaba al inicio de esta radiografía lo cotidiano no es el eje central de esta tesis pero sí que circunda a los autores y teorías que conforman el marco teórico de esta investigación. Tanto en lo que interviene en la vida diaria como en su uso fuera de ésta en el entrenamiento actoral.

El epígrafe se subdivide en dos: en la primera parte comienzo con una serie de definiciones del concepto de lo cotidiano para ejemplificar el uso de lo interdisciplinar a través de un objeto concreto. En segundo lugar propongo la habitabilidad del espacio como una conjunción entre cuerpo y tiempo. Entiendo las ciudades no como un conjunto de calles y edificios si no como la composición de las personas que las habitan. Así ahondo en el concepto de habitar. Esta idea será útil en el estudio del centro Matadero Madrid como un espacio habitado y nos ayudará a entender los modos en los que este fenómeno se produce.

2.6.1. Definiciones de lo cotidiano

“La vida cotidiana (...) es cualquier cosa menos un terreno neutro.”¹⁴²

En esta investigación sitúo lo cotidiano como aquello que vive el ciudadano (actor) en la ciudad (el espacio escénico). Así se convierte en un intermediario, un contexto que permite establecer relaciones y en el que situarnos.

Lo cotidiano es el marco de estudio en el que se centra el trabajo de campo realizado. No es aquello que pasa, si no aquello que *nos pasa*¹⁴³, lo que vivimos en nuestro día a día. Claro que esta premisa será diferente según el rango en el que nos movamos. No será lo mismo el concepto de cotidiano que entienda una persona que duerme en la calle, que otra que lo haga en un barrio elegante de la misma ciudad. Los contextos son bien distintos.

Lo cotidiano es la ropa que llevamos puesta, la manera de movernos, lo que comemos. Y está caracterizado por un patrón temporal cuya frecuencia es diaria. Esta periodicidad puede convertirse en algo rutinario, puede imbricarse en las relaciones sociales que se establecen.

El concepto se contrapone a lo excepcional, lo único, lo original; cuya característica principal es también una variable de frecuencia de la acción a realizar en un valor temporal.

“La diferencia entre lo cotidiano y lo excepcional, claramente temática, queda inserta dentro de la oposición general entre interpretación histórica e interpretación genérica (ni la una ni la otra excluyen elementos alegóricos). La

¹⁴² TODOROV, Tzvetan. (2013) *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Pág.43.

¹⁴³ Como apuntaba en el preámbulo de la Tesis Doctoral a propósito del prólogo de Lorca.

pintura de género no se limita a rechazar la historia, si no que elige, y de forma muy restrictiva de entre todas las actividades que forman el tejido de la vida humana.”¹⁴⁴

Podemos basar lo que una persona es, o lo que puede estudiarse en un personaje para encarnarlo, en las acciones que realiza, en aquello que hace. En el caso del teatro lo importante es la acción, aquello que pasa, el hecho de estudiar lo ocurre dentro de los marcos de la cotidianidad nos permite conocer, en un amplio sentido, de la mejor manera posible a los personajes. Por este motivo el trabajo de campo utilizado para este estudio se centra en aquello que nos remite al uso diario de los *Espacios Intermedios*, a la mezcolanza que de por sí determinan estos espacios y el cómo los actores lo integran como uno de sus roles, junto con el de madre, esposa y trabajadora.

Pasemos ahora a conocer dos conceptos importantes de Certeau: Éstos son los conceptos de táctica* y estrategia* como rasgos en el consumo cultural.

“Llamo ‘estrategia’ al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con la exterioridad distinta. La racionalidad política, económica y científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

Por el contrario, llamo ‘táctica’ a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugares que el del otro.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ TODOROV, Tzvetan. (2013) *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Pág.17.

¹⁴⁵ DE CERTEAU, M. (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Pág. XLIX-L.

Certeau nos declara que las prácticas cotidianas como leer, cocinar o comprar tienen un carácter táctico. Inevitablemente, como decíamos a propósito del ciudadano, el hombre está siempre en relación. Es en este sentido como abordo la táctica en lo cotidiano.

También en las concepciones de lo cotidiano intervienen dos factores: el tiempo y el espacio. Certeau nos habla de espacio como lugares habitados. Estos espacios son de vital importancia para entender la sociabilización, las relaciones que establecemos con el otro y en el modelo de análisis propuesto veremos si son los espacios los que determinan nuestra manera de relacionarnos o viceversa. Es decir, cuando hablamos de contextos, entendemos que la proximidad, la manifestación de nuestra personalidad a través de la vestimenta y los aditamentos que llevamos y los movimientos que realiza nuestro cuerpo de alguna manera van ligados irremediabilmente a las dimensiones del espacio en el que nos encontramos, los estímulos que recibimos a través de cada sentido, la franja horaria en la que estemos, la actividad que realicemos; no es lo mismo encontrarnos en un espacio de trabajo que en un espacio destinado al ocio. Todos estos y otros factores serán contemplados por el modelo de análisis de este estudio en Matadero Madrid y sus distintos lugares habitados.

2.6.2. *Habitar* el espacio: cuerpo y tiempo

Esta idea de *habitar** es importante para entender, por un lado cómo vivimos los espacios; y por otro, la relación que posee el término con lo cotidiano. Vemos a continuación la definición de *habitus** que nos ofrece Bourdieu.

"El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972: 178)

El contexto entendido como Bourdieu nos hace poner en juego una implicación del cuerpo. Las prácticas cotidianas no son si no en el cuerpo, mediadas por él y vividas en él.

El factor del tiempo es, como decíamos unas líneas más arriba, uno de los parámetros que sitúan nuestras prácticas cotidianas. Hemos visto también como una de las características de la Posmodernidad se pone en relación con nuevas temporalidades, con nuevas formas de vivir tanto horas como estaciones. Vemos la compartimentación que supone el día a día; la conjunción de los espacios, las temporalidades y las posibilidades que sus combinaciones ofrecen.

Las ciudades son las personas que las habitan. Este concepto nos ayuda a comprender lo que busca el ciudadano de hoy, los espacios en los que el otro y nuestra relación con él se propicia, en cuáles de ellos no, y cómo el ciudadano

actual ha buscado la forma de generarlos para satisfacer una serie de necesidades contemporáneas, especialmente la de pertenencia a la colectividad; y el deseo de “hacer cosas”, de lo que entiendo por generar cultura. La vuelta a los trabajos manuales en un momento en el que no es lógica la auto fabricación de objetos a una competencia de precios del mercado capitalista, pero que sin embargo generan satisfacción en el individuo. Veremos en las definiciones que se da a sí mismo el recinto Matadero Madrid la importancia del disfrute como un valor fundamental.

Hay una vuelta a lo rural. Buscamos resquicios de la tecnología y la técnica para encontrar otro tipo de autorrealización haciendo productos manufacturados. En Madrid están proliferando nuevos espacios: cafeterías, librerías o los huertos urbanos que favorecen el encuentro en las ciudades con reductos de lo rural.

A continuación rescato un magnífico trabajo de Todorov, *Elogio de lo cotidiano*. El autor nos presenta una comparativa entre el concepto de lo cotidiano y la pintura flamenca, cuyos temas principalmente se centraban en la casa y en momentos que se relacionan con lo íntimo, lo personal, aquello que ocurre en el interior del hogar.

En este interesante estudio sobre la relación que establece el arte al mirar este ámbito de la vida privada de las personas, también puede ponerse en relación con todas y cada una de las exposiciones realizadas sobre este ámbito de los últimos años.

“Lo accesorio ha adquirido el status de lo esencial, y lo que estaba subordinado se ha convertido en autónomo.”¹⁴⁶

Especialmente en el arte, en la pintura como un género que no era retratado, sólo estaba reservado para retratos de reyes o imaginería religiosa. Es gracias a la pintura flamenca que adquiere un primer plano el gesto cotidiano:

“Lo que Holanda inventó no fue como colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles.”¹⁴⁷

El hecho de que históricamente lo cotidiano empiece a estar de relieve modifica aspectos sociales, no sólo encontrándolo bello, sino también con un importante papel en la explicación del aprendizaje de la moral y la ética en el día a día. Se eleva lo cotidiano a un ámbito no reservado exclusivamente a la religión.

“El descubrimiento de la belleza del gesto cotidiano permite de alguna manera poner de relieve el sentido literal sin que por ello desaparezca nunca del todo el sentido moral.”¹⁴⁸

Lo cotidiano, inmediatamente nos remite a la idea de ciudadano actual, individualizado, que conforma la Posmodernidad. El estudio de este ámbito íntimo, común a todos por nomenclatura, pero tan diferente dependiendo de la procedencia, es el campo idóneo para el estudio de los roles, los papeles de personajes distintos que representamos con una periodicidad diaria. Estos roles entran en el campo de lo diario y lo excepcional, pero que empieza a ser parte de nuestra cotidianidad, individual y colectiva.

¹⁴⁶ TODOROV, Tzvetan. (2013) *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Pág.11.

¹⁴⁷ TODOROV, Tzvetan. (2013) *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Pág.11.

¹⁴⁸ TODOROV, Tzvetan. (2013) *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Pág. 75.

2.7. A modo de síntesis: *Lo intermedio*

Cuando hablo de *lo intermedio* me estoy refiriendo a aquello que apuntaba en los rasgos de la Posmodernidad como cultura de lo híbrido. Vivimos un momento en el que lo intersticial adquiere un carácter relevante. Al igual que la época de las vanguardias supone una revolución en el mundo del arte, ofreciendo una nueva mirada del mundo, buscando la provocación y el cambio de lo establecido. Hoy encontramos el énfasis en lo procesual. La cultura se manifiesta con un interés puesto en el proceso de creación más que en los resultados.

Pero, ¿en qué consiste exactamente este nuevo espacio? Este lugar situado en el *entre*, en la mitad del camino entre ser una cosa y otra se extiende a todos los ámbitos de la vida. Desde una identidad fragmentada y con múltiples aristas, que dan cuenta de las diferentes facetas que vive el individuo posmoderno. Hasta lo interdisciplinar, los proyectos que se llevan a cabo en conjunto. Este giro hacia lo colectivo es una sello de la experiencia actual.

Después de un periodo encorsetado, en todos los sentidos, empezando por las reglas corporales que rigen el comportamiento, el siglo XX se revoluciona con una juventud, especialmente en la década de los sesenta, que busca una ruptura con lo establecido. Nos encontramos con unas ansias de cambio en la escala de valores. Su traducción directa es plasmada en el arte, la música y, finalmente, en los modos de vida. Posteriormente, con el triunfo del capitalismo y la ampliación del mercado y los bienes de consumo, entramos en una era en la que prima la individualidad y la pertenencia material.

Con la llegada del siglo XXI y la actual crisis, provocada en parte por la imposibilidad del crecimiento exponencial que estábamos experimentando, es necesaria una revisión de los modos de vida. Estamos en un punto de retorno a lo colectivo, a la reinención de los espacios. El ciudadano actual se apropia del espacio urbano para hacerlo suyo. Es sabido que los momentos de crisis son aquellos en los que existe un mayor crecimiento en todos los aspectos, se agudiza el ingenio para encontrar soluciones creativas. Es en este punto en el que el ciudadano de a pie, desengañado por la mentira de la vida trabajadora, quiere encontrar nuevas formas de realizarse. Para ello nos avocamos a una vuelta a lo rural, a la tierra y los productos biológicos. Hay una búsqueda de lo auténtico fuera de lo artificial que lo invade todo.

Centrándonos en la cultura nos detenemos en el interés por las *tripas*, el saber cómo están hechas las cosas para entender su funcionamiento. El interés artístico por mostrar el proceso del artista y la elaboración de la obra. La necesidad de hacer partícipe al público, de envolverle en la creación. Desde la perspectiva del receptor (ese espectador que deja de tener un lugar pasivo y cómodo, enfrentado a la obra), la vivencia cultural es bien distinta. En primer lugar, como apuntaba, la institución ha tenido que ser repensada y adaptarse a otro tipo de acceso a la información. El espectador, el visitante, deja de tener una actitud pasiva, para convertirse en el centro de la experiencia cultural. Ésta es vivida por el ciudadano como una *vía de escape*, es decir, como un reducto de la vida diaria y cotidiana, en el que está permitido ser otra cosa de lo que

habitualmente se es¹⁴⁹. La diferencia entre la profesionalidad de la cultura y su experiencia enmarcada en el ocio, radica principalmente en la finalidad, que indudablemente determina el proceso. La vivencia de la cultura posmoderna por el ciudadano es una vivencia ligada al disfrute, a la búsqueda de lo espontáneo y lo casual. No es sólo aquello que se hace, sino con quién se hace, la vivencia del espacio en el que se desarrolla la actividad y, por último, las dimensiones del yo que se exploran en un campo en el que no es necesario rendir cuentas, en el que se lleva a cabo un conocimiento del propio cuerpo y las posibilidades creativas del sujeto. Es una pervivencia del juego en la edad adulta, pero una actividad lúdica que reporta conocimiento. Es, desde luego, una enseñanza no formal, y fuera del ámbito académico, pero que ofrece una enseñanza que deja poso en uno mismo.

En Matadero Madrid veremos que el rango mayoritario de edad de las personas que participan de sus actividades corresponde a la juventud (25-35 años)¹⁵⁰. Este dato no es casual. Si bien es cierto que esta edad es la que en otros niveles también se encuentra más activa (aspectos laborales y otros aspectos sociales), también existe otro motivo para que tenga lugar esta situación. En España, la juventud cada vez está más años en el núcleo familiar, y con la actual crisis estas cifras han aumentando. Ante la necesidad de desarrollarse personalmente fuera de este ámbito nacen una serie de espacios que son la condición de posibilidad de este desarrollo. Estos son los *Espacios*

¹⁴⁹ Pero, así mismo es un metadiscurso de la cotidianidad que es vivido en estos espacios.

¹⁵⁰ Datos extraídos de la página web del centro: www.mataderomadrid.org Consultado en varias fechas. Última noviembre de 2014.

Intermedios. En ellos el ciudadano es capaz de expandir sus posibilidades creativas que no tienen razón de ser en otros ámbitos de sus rutinas diarias.

Estamos en un momento de revisión de cómo son cubiertas las necesidades básicas. Se busca la calidad por encima de la cantidad, la reinención, el reciclaje, tanto en la naturaleza como en el hombre. En este sentido los espacios urbanos, sean institucionales o no, cumplen un papel fundamental para esta idea de *reciclarse*, de explorar nuevas posibilidades de uno mismo. Hablando con Medialab Prado¹⁵¹ entendí que la finalidad de los proyectos que se proponen no sólo tienen una finalidad en el objeto resultante. La importancia está puesta en las conexiones que se establecen, las aproximaciones a un mismo tema abordado desde diferentes disciplinas y las dinámicas que se establecen para llevar a término los proyectos propuestos.

El Arte Participativo¹⁵² sigue estas líneas generando patrones de comportamiento y dinámicas para la creación de cultura. Hablo de un artista que entiende la creación, no como un fin estético en sí mismo que finaliza con la visión de la obra, sino que tiene una convicción clara en que el arte es el punto de partida. El arte es entendido como el estímulo que permite mover algo dentro del espectador para llevarle a explorar lugares hasta ese momento desconocidos. Se huye del arte como un resultado rotundo. En esta línea, el paso siguiente es aquello que sucede en el Arte Participativo, es decir, una búsqueda de la reciprocidad llevada al extremo. La obra de arte sale de la vitrina y el artista baja del pedestal de creador para, con estructuras

¹⁵¹ La transcripción de la entrevista puede leerse en la sección de anexos.

¹⁵² Incluido den el listado “c” del apartado final de anexos.

horizontales de trabajo, crear dinámicas que generen cultura. Esta comunión es fruto de la Posmodernidad e imprescindible para entender la cultura de hoy. En el modelo propuesto analizo varios parámetros medibles en los *Espacios Intermedios* que dan cuenta del sentido de estas prácticas y su función utilitaria.

Esta investigación me ha situado, a mí y al lector, en un espacio que en un primer momento resulta incómodo por ser poco habitual, pero que acaba siendo fascinante, porque permite dar pasos hacia delante en el conocimiento, ofrece un mayor número de posibilidades. Hoy no estamos tan interesados en el cambio, como en la condición de posibilidad de que este suceda. Por ello, *lo intermedio*, resulta la posición idónea para tener capacidad de elección desde una vista privilegiada.

Este último epígrafe del marco teórico introduce las dos partes que siguen a continuación centradas en este tipo de espacios y su análisis concreto en el recinto Matadero Madrid.

PARTE II. METODOLOGÍA: MODELO DE ANÁLISIS DE PRÁCTICAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS

*En este apartado de la Tesis se expone un recorrido por el proceso de creación del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas propuesto. Comenzando por su origen de planificación que responde a la necesidad de estudio de los fenómenos actuales en relación con la práctica artística contemporánea, su origen, la metodología seguida para su elaboración, el modelo en sí mismo. Se explica en primer lugar su concepción práctica, pasando a mostrar su plantilla dividida en dos grandes bloques: por un lado cómo está dispuesta la organización y la categorización de la recogida de datos a través de métodos cualitativos provenientes de las ciencias sociales. Las fuentes de datos obtenidos desde tres actores principales, a saber: **los medios de prensa escrita, los propios textos del centro y el público**. El segundo bloque corresponde a tres tablas en las que se ordenan los aspectos concretos del análisis en los que se identifican las categorías a estudiar en el modelo propuesto. La primera de ellas corresponde a un marco de situación del centro en la que se desarrollan diferentes aspectos relacionados con su situación, su año de creación, etc. La segunda tabla es el grueso del modelo en la que se ofrecen las categorías específicas del modelo estableciendo una comparación entre aquellas categorías escénicas y sociológicas que configuran el modelo. Finalmente hay una tercera tabla en la que se tienen en cuenta otros aspectos, tomados de las características expuestas en la Radiografía de la Posmodernidad que influyen u otorgan personalidad a los centros generadores de cultura actuales y que han de ser consideradas.*

Como último punto dentro de este epígrafe se hace una reflexión del futuro de los modelos culturales y de los centros en los que se vive y experimenta la cultura.

3. Origen del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.

El modelo que propongo en esta Tesis Doctoral surge de la necesidad de estudiar el contexto actual. Hay un cambio social en la Posmodernidad debido a diversos factores, señalados en el apartado *Radiografía de la Posmodernidad*. Por un lado, existe una demanda social de un nuevo tipo de relación con la cultura. Ya no se desea un acceso a la información marcado por unos movimientos concretos, meramente visual y guardando distancia (física). Es en este punto donde la institución tradicional ha debido repensarse. Por un lado, el concepto *museo* ha tenido que actualizarse para ser competitivo en su gestión de públicos. Son especialmente importantes los departamentos de didáctica que han posibilitado esta actualización y suponen una parte fundamental de la vida y el funcionamiento de la institución.

Por otro lado, en España puede observarse un hecho que determina una necesidad que ha de ser cubierta. Me estoy refiriendo a la situación actual de la juventud, que cada vez continúa más tiempo en el núcleo familiar¹⁵³. Debido a ello, y a las consecuencias de la crisis, surge la necesidad de un espacio en el que expresarse, que la juventud no tiene. En este marco nace la ocupación del espacio urbano y la aparición de lo que he denominado **Espacios Intermedios**.

Uno de los rasgos fundamentales de la cultura contemporánea es el cambio radical que sufre la figura del espectador o visitante. El acceso actual a la información ha demandado un giro en la manera de concebir al público. Éste deja de *mirar* para *participar*. El ciudadano-actor busca vivir nuevas experiencias, y encontrar en su tiempo de ocio una forma de autorrealización.

¹⁵³ <http://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/n%C2%BA-56-jovenes-y-transiciones-a-la-vida-adulta-en-europa> Última consulta en enero de 2015.

Ha asumido que su faceta laboral consiste meramente en producir y recibir. El agotamiento de los valores consumistas ha sido seguido por un interés en la vivencia, por una recuperación de lo natural frente a lo artificial.

Este cambio se une a una atención puesta en lo efímero. Después de un tiempo marcado, con unas normas rígidas que constriñen a la persona, nos hemos adentrado en una época marcada por la importancia que se concede al instante y a la improvisación como parte de la rutina de la vida cotidiana. Esta concesión a lo efímero también es reflejada en el arte, que no busca la permanencia en el tiempo (esto también responde, de alguna manera, al cambio ideológico respecto a la trascendencia en la dimensión más espiritual de la persona), sino la experiencia particular y concreta. Las prácticas culturales de corte contemporáneo están suscritas a ello¹⁵⁴.

Y, por último, son características, o mejor dicho, determinantes, las conexiones que se generan gracias al desarrollo tecnológico, que de otro modo no podrían tener lugar. Este hecho es también característico de las nuevas reglas de la comunicación que se establecen entre los ciudadanos.

La propuesta que hago en esta investigación es la de un modelo que permita analizar este cambio social, que se ve reflejado en la creación de nuevos contextos para la cultura, valiéndome de herramientas del ámbito escénico. Los conceptos teatrales, normalmente aplicados directamente a la práctica, en su dimensión teórica, son capaces de arrojar luz en las dinámicas de desarrollo de las prácticas a analizar.

¹⁵⁴ Es el caso de artistas con Tino Seghal, que define su obra como un regalo de momentos, sin quede ningún tipo de documentación audiovisual de éstos.

A continuación procederé a explicar cuál es la *cocina* de este modelo. Gráficamente lo explico mediante un **plano de situación (usted está aquí)** que corresponde a la imagen de un teatro como edificio en su estructura. El espacio se encuentra dividido en tres grandes bloques:

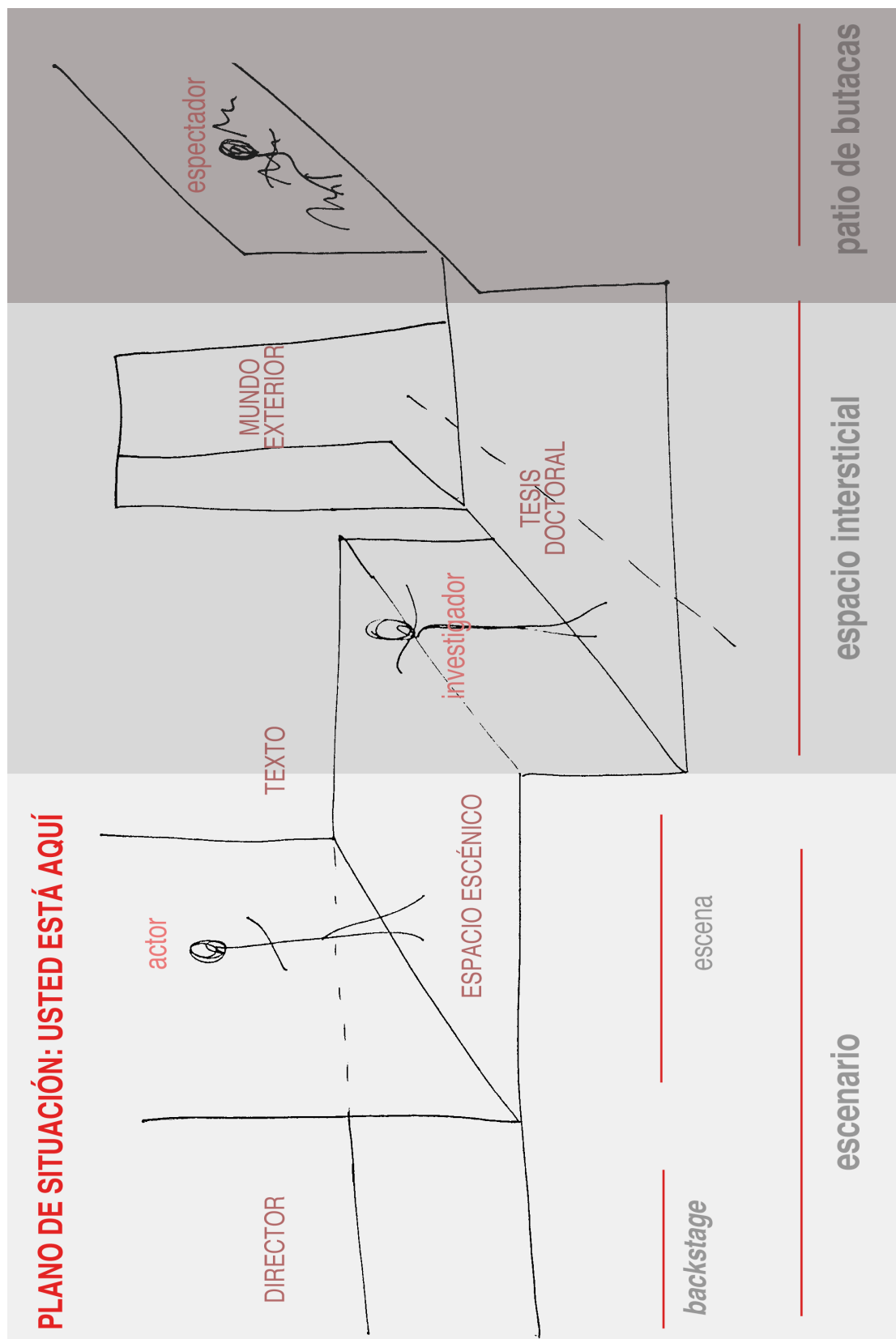
El primero de ellos es el **escenario**, dividido a su vez en el **backstage** y la **escena**. En el *backstage* se sitúa el previo de todo aquello que tiene lugar antes de que el público vea la puesta en escena. Me estoy refiriendo a los siguientes elementos: **la visión del director y las lecturas previas del texto teatral**. En definitiva, a lo que tiene un carácter anterior, que en la cultura desarrollada en los *Espacios Intermedios* corresponde a su organización. En las tablas se sitúa el actor, que se traduce en el ciudadano como participante activo en la puesta en escena. El **espacio escénico** compuesto por la **escenografía**, el **espacio sonoro** y la **iluminación**, que trasladado a los ámbitos de creación son el propio espacio de experimentación, y las sinergias que en él se producen. No descuidemos el texto como la cultura, aquello que se dice, que responde directamente al contexto histórico en el que nos situamos y que nos determina como constructora de identidad.

Un segundo espacio lo compone el **patio de butacas**, el recinto destinado a la posición del público, que en el actual modelo cultural ha de ser revisado. El papel del **espectador**, como apuntaba al inicio de este epígrafe, ha sufrido una transformación, virando de una actitud pasiva de recepción, a una posición activa que lo sitúa en el centro de la escena.

El último espacio que se encuentra en el plano de situación que propongo corresponde al **espacio intersticial en el que se encuentra el investigador**.

Desde este lugar se obtiene una posición privilegiada en la observación, tanto de lo que sucede en el escenario como en la platea. Es **un espacio entre**. A la espalda del investigador se representa una puerta que da acceso al mundo exterior, que en lo cultural nunca debe pasarse por alto, ya que nos permite referenciar lo que sucede dentro.

Un factor que afecta a todos los elementos anteriormente descritos es el tiempo, que también es parte integrante del modelo que propongo. En concreto, los usos y la vivencia del mismo que se producen en los espacios destinados a la cultura. El teatro, como arte representativa, conoce a la perfección las normas que rigen el uso del tiempo. Analizo en el modelo el empleo de éste que se hace en los **Espacios Intermedios**.



Plano de situación: Usted está aquí. Esquema del modelo de análisis

Como decía el propio Goffman, no todo en la vida es teatro, ni el teatro mismo. Dentro de la estructura de un edificio teatral son necesarios el guardarropa y un aparcamiento que sean reales¹⁵⁵. En este punto también entran en juego otros elementos como el aspecto lúdico, la dimensión relativa a la socialización y la importancia de la conciencia ecológica. Para analizar estos aspectos ha sido necesario acudir a otras disciplinas que han permitido ofrecer un análisis más profundo y completo de éstos. Así en las acotaciones teóricas he incluido la arquitectura, la sociología o la psicología. Esta Tesis Doctoral ha sido concebida desde la perspectiva de la interdisciplinariedad. Éste es el eje de toda investigación que busque ser completa y precisa en los términos que utiliza y los enfoques que ofrece.

Aquí también interviene el carácter de universalidad que todo arte persigue. El interés de este modelo, lejos de presentar compartimentos estancos que solo pueda leer un determinado sector, es un encuentro entre lectores de diferentes disciplinas y ámbitos de la cultura, que la toman como objeto. En el modelo me pongo en el lugar de aquello que suponen las prácticas culturales para el **ciudadano de a pie, el creador, la institución política** y para el **barrio o la ciudad** en la que se sitúa el recinto en cuestión. Las dimensiones que componen este análisis se relacionan directamente entre sí a través de concepto de contexto, desde las ciencias sociales, así como desde el campo artístico.

¹⁵⁵ -GOFFMAN, E. (2004) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

4. Metodología seguida para la elaboración del modelo

Para la elaboración de este modelo he contado con un capital académico compuesto por los conceptos y prácticas provenientes del mundo de las Bellas Artes, el Teatro y las Ciencias Sociales, fundamentalmente; así como de otras disciplinas que se circunscriben en el contexto analizado. También ha sido determinante una educación experiencial no formal vivida en las actividades de los centros que se suscriben a la tipología descrita e investigada en el presente trabajo. Esta vivencia personal y las experiencias de otros agentes activos analizadas en esta Tesis están recogidas en las entrevistas transcritas en el anexo I. Este capital es una experiencia propia al nivel de ciudadana y como investigadora en la labor analizadora de los datos recogidos.

Por otro lado el capital teórico obtenido en mi formación previa se une a la “nueva carrera” estudiada de forma autodidacta que ha supuesto esta investigación doctoral en la que he aglutinado varias disciplinas para completar las carencias iniciales.

Una vez obtenida esta cama teórica, de la que se hace eco la primera parte de la Tesis Doctoral, comencé a generar el espacio intersticial explicado. En él encontré un nuevo marco de investigación interdisciplinar que empezaba a dar cuenta del cambio social contemporáneo en materia cultural.

Para la elaboración concreta del modelo la metodología a seguir ha sido la siguiente:

En primer lugar la observación directa (*in situ*) e indirecta (a través de internet principalmente) de los *Espacios Intermedios*. Gracias a prácticas de campos y una recogida exhaustiva de datos pude organizar la información suficiente, que

combinada con los aportes teórico, ha dado lugar a una plantilla que contiene los aspectos de análisis del modelo de prácticas culturales contemporáneas propuesto.

Como base del modelo ha sido tomado el *Análisis de espectáculos* propuesto por Pavis, que ha sido transformado por el empleo conceptual de otras disciplinas de las que se ha dado cuenta en la primera parte de la actual Tesis Doctoral. Se han ido ajustando parámetros que permitieran analizar de la forma más exacta posible los distintos aspectos y elementos del modelo. Finalmente he obtenido una plantilla que permitirá a cualquier otro investigador, bajo los parámetros propuestos analizar otros centros ya abiertos u obtener un asesoramiento de los parámetros a tener en cuenta para futuros recintos culturales. Siempre mediado bajo una perspectiva teatral, que permite explicar de forma más exacta mediante su metáfora el funcionamiento de las dinámicas que se disponen en la generación cultural contemporánea.

Los aspectos analizables, que se recogen en el siguiente punto son: La **convención teatral como marco de situación del centro**, la aplicación directa del **plano propuesto: “usted está aquí”**, que **implica a todos los componentes del edificio teatral trasladados al recinto cultural**, otras dimensiones que no son directamente la práctica cultural pero que son condición de posibilidad de ésta. Y por último, la elaboración de conclusiones y posibles mejoras en el sistema de funcionamiento. Una vez descritas estas conclusiones es necesario crear planes que permitan la aplicación de las mejoras propuestas una vez el centro ha sido insertado en el modelo.

Los datos obtenidos para su aplicación directa en la plantilla del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas se reducen a tres vías:

En primer lugar mediante **material fotográfico**, que me ha permitido capturar instantes y dar cuenta de la vida del centro. (Fotografía antropológica.)

En segundo lugar mediante **cartografías, mapas y planos** que son imprescindibles para entender las dimensiones espaciales en las que se enmarca el centro, dentro del espacio urbano, y en el propio centro para comprender mejor sus dinámicas. (salidas, entradas, puntos de encuentro, disposiciones espaciales e integración).

Y, **en tercer lugar** los **textos**, tanto obtenidos de las **prácticas de campo** mediante **entrevistas** a los protagonistas de las actividades, como de las **redes de información** en las que el centro se define a sí mismo o qué definiciones dan los medios y otros organismos del ámbito de la cultura a éste¹⁵⁶.

Por último, para testar el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas, he tomado como objeto el recinto Matadero Madrid. Tras una observación del panorama cultural de Madrid, y en la que he desarrollado esta investigación, decidí tomar este espacio por sus credenciales políticas y ciudadanas. En los informes del Observatorio de la Cultura¹⁵⁷ se sitúa en el tercer puesto respecto a una mezcla de espacios destinados a la cultura

¹⁵⁶ Las tres vías utilizadas en el análisis de los datos obtenidos pueden ser encontrados por el lector en el apartado 6.1.1. Metodología cualitativa.

¹⁵⁷ Informe del Observatorio de la Cultura segundo semestre 2013 en el que se otorga el tercer puesto del panorama cultural nacional al centro Matadero Madrid.

de la ciudad. Yo he separado esta clasificación por categorías (entiendo como espacios diferentes de acceso a la información una biblioteca pública, un museo y un centro de creación o de exhibición). Este estudio se concentra en los centros de generación de cultura contemporáneos con una estructura organizativa jerárquica¹⁵⁸ y de corte institucional. Sin embargo no he descuidado la existencia de otros tipos de organizaciones válidas, pero con ciertas carencias de estructura de intervención gubernamental.

En todo momento está presente la premisa de una cultura concebida como punto de inicio, como una herramienta de comunicación que pueda permitir a los ciudadanos generar un espíritu crítico y de autorrealización que en otros ámbitos no puede desarrollarse.

¹⁵⁸ Matizaremos este término en la aplicación práctica del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas, diferenciando entre estructuras jerárquicas y autogestionadas, y los distintos híbridos que componen el panorama actual.

5. Modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas

Pasemos ahora a analizar en profundidad y desarrollar pormenorizadamente los aspectos del modelo:

Primeramente se sitúa en la metáfora escénica con lo relativo a la convención* en el teatro, el marco del centro a testar por el modelo. Es decir, aquellos aspectos espacio-temporales; políticos y económicos; sociales; y relacionales entre el creador y el ciudadano que nos dan cuenta del plano de situación del centro, de su ubicación. El centro cultural como contexto.

Se han de obtener datos en relación al año de apertura del centro, cuál es su **horario de actividad**. Dentro de ese horario, qué tiempos son destinados a **qué actividades**. Con este tipo de información ya tenemos una buena base sobre la que conocer en profundidad las dinámicas de funcionamiento del centro que estamos estudiando. **Las fechas** pueden ayudarnos a construir una ficha técnica del centro con las que deduciremos datos de vital importancia en lo relacionado a la inserción en el contexto urbano de la ciudad o el barrio en el que se encuentren.

En lo relativo al **espacio** ver, por un lado, a nivel urbano cual es su situación geográfica dentro de la ciudad, qué tipos de comunicaciones hay, con qué medios de transporte se accede. Dentro del propio espacio saber cuáles son sus dimensiones, si es un edificio de nueva construcción, o por el contrario, es un edificio rehabilitado. En este segundo caso, de qué tipo de edificio se trata, cuál es su historia. La dimensión espacial no es de ningún modo tangencial, ya que de ella dependerán muchas de las características del centro estudiado y del desarrollo de sus actividades.

En una segunda **dimensión político-económica**, deberemos indagar sobre si sus fondos son privados o públicos, y de qué manera el capital aportado es determinante en la selección de actividades a desarrollar. Dentro de las políticas culturales del país y la ciudad donde se encuentre dicho centro, qué posición ocupa dentro de los planes dispuestos.

A **nivel social** la cultura ha de ser concebida como un punto de encuentro, aquel ámbito que permite generar conexiones entre las personas. Por este motivo, no debe perderse de vista el aspecto de *disfrute* dentro de las actividades del centro, que se relacionen directamente con la idea de ocio, un **ocio cultural que combine el disfrute con el aprendizaje no formal**¹⁵⁹. En este punto es importante la observación de qué tipo de relación establece el centro analizado entre la vivencia de la cultura en su dimensión lúdica y su dimensión didáctica, y el nivel de importancia que se concede a ambas. El equilibrio entre estos dos polos en el desarrollo de sus actividades será uno de los síntomas de buen funcionamiento del mismo.

Las **relaciones** que se establecen **entre creador y ciudadano** son de una índole distinta. Es decir, en el momento actual nos encontramos ante un artista que deja de estar elevado con su obra por encima del público, para generar cultura de la mano de éste. Estamos ante una **nueva dinámica del arte**, donde las posiciones cambian. El paseo que realiza el ciudadano desde su butaca en la platea hasta el centro de la escena conlleva una nueva posición del artista. Conviene adentrarse en el tipo de actividades que realiza el centro y ver el tipo

¹⁵⁹ Más adelante, en este epígrafe, desarrollaremos la dimensión didáctica que adquiere la cultura.

de creador que las ocupa. En ningún caso se trata de despreciar la cultura heredada de siglos, que ha de tener un lugar de exhibición y contemplación, pero que queda fuera de este análisis que se centra en este nuevo tipo de cultura en el que, precisamente busco comprender la relación actual entre creador y ciudadano. Para ello, hemos de mirar al arte participativo como fuente de información, y establecer puentes con aquello que sucede en los centros que analizamos. Dentro de las actividades propuestas por el centro podremos determinar el talante contemporáneo o tradicional del mismo mediante estos cambios de posición entre los actores del panorama cultural.

En este punto es importante determinar si aquello que se realiza en el centro está unido a una **dimensión lúdica** como apuntaba antes y a un aspecto didáctico que permita al ciudadano desarrollar y explorar partes de sí mismo que en otros espacios son imposibles de experimentar. Un ejemplo especialmente claro es el **uso del cuerpo**. En nuestra vida diaria seguimos unas pautas de conducta rígidas y determinadas por patrones que nos permiten relacionarnos con el espacio y el otro más allá de una combinación limitada de esas pautas. Las **dinámicas culturales actuales** buscan romper esta rigidez y explorar las posibilidades que nos ofrece nuestro cuerpo y que por una cuestión educacional no hemos empleado. La sensación de satisfacción que la practica de estas actividades produce es fundamental para **entender el éxito de las mismas**.

En una segunda capa del análisis se sitúa el grueso del modelo. En este punto haremos un recorrido por los elementos concretos que configuran el centro de creación analizado.

- a) **La organización del centro**, si éste proviene de una autogestión ciudadana o tiene un carácter institucional. Este hecho definirá si las decisiones son tomadas de una forma horizontal o jerárquica.
- b) ¿Cuál es el **perfil del ciudadano** que acude a este centro? Mediante informes sobre la gestión de públicos reforzada con observaciones en el propio centro podremos analizar el perfil de la persona que acude a las actividades propuestas. Éste nos dará una idea exacta de las relaciones que se establecen entre cultura y espectador. Es decir, ¿estamos ante un centro universal o sesgado? ¿Para todos los públicos o para expertos?
- c) En cuanto al espacio escénico, retomando lo analizado en el primer apartado respecto a la **situación geográfica** del centro y a la **idiosincrasia del recinto**, es necesario entender cuál es la dotación de la que dispone a nivel material e inmaterial, y qué condiciones reúne para generar las sinergias necesarias para llevar a cabo este tipo de actividades. Al igual que ocurre en el teatro hay un componente no explicable a un nivel formal, pero que si es palpable en las dinámicas de grupos que trabajan con herramientas teatrales, que son los lazos que se generan entre las personas que ponen de sí mismas en una actividad. La intensidad de la sala de ensayos, todo aquello que se comparte, y que se hace desde uno mismo, acaba generando una unión distinta a otras artes o experiencias culturales que las que produce el teatro¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Es aquí donde propongo una introducción de las técnicas escénicas para la elaboración de dinámicas de grupo en otros ámbitos y disciplinas.

d) Por último, en este apartado, es necesario **analizar el texto**, en este caso el investigador puede tomar varios caminos. El primero de ellos es realizar el análisis desde las actividades mismas, por lo que siguiendo una serie de criterios de selección, bien determinados cronológicamente, es decir, tomando un periodo de tiempo concreto en el que se han desarrollado las actividades sometidas al estudio; por tipologías espaciales que den cuenta del tipo de actividad o por una cuestión de la disciplina empleada. Sin embargo, en la investigación presente se ha decidido partir de otra perspectiva, que se conecta directamente con las actividades a través de los actores que intervienen en ellas. Esta decisión se deriva de la propia idiosincrasia de la investigación y es tomada atendiendo a las características del centro estudiado en el que un análisis de las actividades de forma cronológica no daría más resultado que una información sesgada de las mismas debido a las dimensiones espaciales del recinto.

En una tercera capa, que envuelve las dos anteriores, se encuentran el **aspecto lúdico** que ya ha sido apuntado como elemento fundamental para las prácticas culturales contemporáneas. **La necesidad de un ámbito de juego también en la edad adulta.** Los espacios de socialización, tan importantes en este tipo de centros, que dan relevancia a la conectividad en un mayor grado que a los resultados finales. Éstos pueden ayudar al investigador a entender, por un lado, la importancia que concede el centro a este binomio cultura-juego y observar la efectividad del mismo en la funcionalidad del centro.

Otro aspecto es la **ecología**. Hablamos de un desarrollo sostenible, y la necesidad del hombre de relacionarse con la naturaleza. Muchos centros o prácticas se conectan directamente con huertos urbanos o herbarios realizados por los propios ciudadanos. Un compromiso con la ecología en aspectos como la situación de aparcamientos para bicicletas, que son indicadores de este compromiso.

Por último, con lo visto anteriormente, es el momento de lanzar las conclusiones. Según el modelo sea aplicable a un centro abierto para sus posibilidades de mejora o si el análisis es previo a la apertura de uno nuevo, estamos hablando de una propuesta de funcionamiento o de un asesoramiento previo.

Es importante destacar que el centro ideal no existe y no es un término que pueda ser apreciado de forma generalista, ya que cada centro posee unas características muy específicas, pero sí es posible ofrecer una guía de los aspectos fundamentales a los que debe prestarse atención como ingredientes para proporcionar un buen funcionamiento del centro en cuestión.

Como guía de estos aspectos a analizar dispongo a continuación aquéllos que considero importantes:

1. **Estos espacios no suelen estar integrados en las partes centrales del espacio urbano**, si no que se encuentran en barrios de las afueras o con difíciles comunicaciones para acceder a ellos. Por un lado es positiva la rehabilitación que traen a los barrios en los que se sitúan, pero dada su importancia deberían situarse en lugares centrales. Si bien

es cierto, que al ser considerados *reductos de libertad* ante el desencanto del sistema, y que éste mismo permite, su situación geográfica a un nivel político es la correcta.

2. La cultura ha de tener una **dimensión educativa**, ya que es capaz de generar espíritu crítico en los individuos, y es la solución ante una necesidad de expresión creativa.
3. Ha de permitir romper la vitrina de la obra de arte y sacar de su trono al artista para defender la creatividad que todo ser humano posee y su capacidad expresiva que es necesario desarrollar no sólo bajo la etiqueta de profesional del arte.
4. En un momento de compartimentos-estanco de las actividades relacionadas con grupos de edad diferente, este tipo de centro debe hacer propuestas destinadas a todos ellos y a todo tipo de condiciones sociales. Si bien es cierto que en la práctica existe una barrera generacional producida por el uso de las nuevas tecnologías. A nivel de condición social también existe otro impedimento, principalmente educativo, con respecto al acceso a estos centros por personas con educación no superior. El sentirse “fuera de lugar” sólo puede ser atajado desde una educación universal y temprana en todas las condiciones sociales. Es necesario generar una población crítica y con un interés de acceso a la cultura desde la escuela.
5. Respecto a las sinergias que se crean en un espacio no hay fórmulas exactas, ni una dependencia directa de los materiales que se utilizan para acondicionar el espacio. Podemos decir que al igual que las

ciudades no son simplemente disposiciones de edificios ordenados en calle, si no que las ciudades son las personas que las habitan, los espacios de creación destinados a la **educación no formal** también poseen esta característica. Especialmente en el arte actual, la corriente de arte participativo que se basa principalmente en los aportes personales que realiza el equipo de personas que componen la obra.

6. Uno de los principales males endémicos del arte contemporáneo es el **exceso de la pose**, la búsqueda de lo moderno por moderno. Es decir, se llega a un “todo vale” que no hace bien a ninguna de las partes implicadas. Hay una incompreensión y distanciamiento por parte del público que repercute directamente en la visión social del arte. Por esto es importante que el arte actual mire a lo social y se centre en su carácter procesual. El *urinario* de Duchamp tuvo sentido en su contexto; la intención rupturista y de provocación del siglo XX era palpable en las vanguardias. Hoy también es necesario agudizar el ingenio para ser originales, pero se debería huir de la *pose*. Abogo por una cultura que ha de ser honesta ante todo.
7. Por último, y a pesar de la *doble vida* que todos llevamos en la red, se hace patente la **necesidad del encuentro físico**.

6. Plantilla del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.¹⁶¹

6.1. Organización y categorización de la recogida de datos.

TABLA DE FUENTES

(Se trata de la procedencia de la recogida de datos)

CATEGORIAS	DEL CENTRO	DE OTROS	PROPIAS
IMÁGENES	Internet/ archivo	Internet/ archivo	<i>In situ</i>
TEXTOS	Definiciones de sí mismo	Noticias en medios de comunicación Estudios e informes de organismos externos	Entrevistas Prácticas de campo Conclusiones
CARTOGRAFÍAS	Planos del centro: Arquitectónicos De situación	Mapas de la ciudad Adaptaciones del plano del centro	Cartografías propias ¹⁶²

[Cuadro que representa el esquema de mapa de situación de las vías por las que obtener las fuentes de información para su posterior análisis]

¹⁶¹ Las tablas representadas son material de trabajo del investigador, cuya utilidad es la de mantener de una forma ordenada la recogida de datos.

¹⁶² Adaptaciones de los planos de las otras dos columnas en beneficio de materias propias de la proxémica y la explicación de otros fenómenos de dinámicas de funcionamiento interno.

6.1.1. Metodología cualitativa.

Para la recogida de datos el investigador puede optar por diferentes herramientas que la sociología ofrece en el ámbito de la investigación cualitativa. Para ello es necesario primero definir cuáles son los actores, es decir los agentes de participación que intervienen en la vida del centro, que pueden ser clasificados de la siguiente manera:

Agentes de participación.

- I. Organización.
- II. Artistas-creadores
- III. Participantes
- IV. Espectadores (en sentido estricto)
- V. Organismos ajenos

Una vez cotejados éstos, es necesario ver qué método es el idóneo para cada uno de ellos. A continuación paso a esbozar un breve resumen de las técnicas de análisis cualitativo de las que el investigador puede disponer.

1. **Entrevistas personales en profundidad.** En esta técnica el punto fuerte es la interacción que se produce entre el entrevistador y el entrevistado. El primero realiza una serie de preguntas con el fin de obtener datos sobre algunos aspectos específicos. Lo interesante de esta técnica es que los datos obtenidos a partir de opiniones del entrevistado son una gran fuente de información para el investigador acerca de aspectos concretos. El investigar puede valerse de este método en los centros de creación especialmente para obtener datos de

la propia organización o de los creadores que intervienen en la generación de las actividades.

2. **Estudio de caso.** Este método ha permitido al investigador ofrecer una recogida de datos que es presentada como una interpretación de un caso único en el que se ha realizado un trabajo de campo previo del que se han obtenido una serie de conclusiones que son presentadas al final de la investigación. Podemos decir que esta metodología es la que el investigador utilizará para el estudio global del centro.
3. **Grupos de discusión.** Esta técnica ha sido especialmente útil con los agentes ciudadanos, es decir con el público como participante de las actividades del centro. Se trata de generar grupos en los que se lleve a cabo una conversación entre sus integrantes. En este caso el investigador será un mero escuchante de lo que el grupo diga, interviniendo sólo en los momentos en los que el grupo de discusión no sepa como desarrollar dicha conversación. La ventaja de este método es la disposición cara a cara, la generación de un diálogo. Éste ha de responder siempre a un objetivo concreto.
4. **Análisis de contenido.** Esta técnica toca directamente con la naturaleza del discurso que se analiza buscando cuáles son aquellos puntos que se relacionan directamente con la manera en la que se establece y se desarrolla la comunicación humana. Este método ha sido especialmente útil en el análisis de la recepción del centro en los medios de comunicación. Es necesario elaborar un sistema de categorías que el

investigador debe buscar en la selección de noticias de los medios en los que se habla del centro, si éste ya está en funcionamiento¹⁶³.

6.1.1.1. La recepción mediática: prensa y revistas

La importancia del uso de los medios de comunicación como barómetros en la recepción del centro estudiado es vital para conocer su repercusión social. Tal y como veremos en el análisis del caso de Matadero, el investigador habrá de realizar una selección en diferentes hemerotecas de los distintos diarios y revistas más importantes del país a fin de obtener la imagen del centro en la sociedad.

Como herramienta ha sido empleado el análisis de contenido estableciendo un protocolo de aquellas categorías a encontrar en las noticias seleccionadas y bajo los parámetros del centro y su funcionalidad dentro de las categorías del modelo propuesto, se estará en condición de formular conclusiones.

6.1.1.2. Autoimagen del centro: textos institucionales

En este caso son considerados como textos propios toda información que el centro presente a través de redes sociales, páginas webs u otros medios físicos de presentación de datos en relación al funcionamiento y las actividades que en él se llevan a cabo. Así mismo aquella información que el investigador pueda obtener de los agentes participantes en la dirección y organización del centro.

¹⁶³ Para los centros de nueva creación siempre puede realizarse un análisis de caso con un centro existente o realizar una búsqueda de aquellos centros que se quieren tomar como modelo.

Por estos motivos podremos emplear dos tipos de métodos: en primer lugar el análisis de contenido en lo referente a los textos propios derivados de la presencia del centro, tanto física como virtual. En cuanto al segundo tipo de textos propios, el método a emplear serán las entrevistas personales en profundidad. Gracias a esta técnica podremos conocer datos específicos del centro y otros aspectos que sean del interés del investigador.

Los textos propios adquieren relevancia ya que es la forma que tiene el centro de presentarse, por ello requieren especial atención en el estudio. Así como una reflexión posterior por parte de los mismos para saber si la imagen que transmiten es adecuada a aquello que el centro es.

6.1.1.3. El público: receptores de la producción cultural

Por último el espectador como actor principal y sin el cual, como en el arte, el centro no tendría razón de existir. En la Posmodernidad nos encontramos ante un ciudadano que es participante de la cultura que vive, que es creador y que busca la experimentación como aproximación al mundo cultural.

Para el análisis de los datos provenientes de este agente se han usado los grupos de discusión, que como apuntaba antes generan conversación y diálogo acerca de un tema específico y resultan de gran utilidad en este tipo de casos.

6.1.1.4. Otros agentes de la cultura: gestores culturales y artistas

Se trata de incluir, a través de entrevistas en profundidad u otros de los métodos ya nombrados con anterioridad, como investigación para obtener datos relativos a otros agentes sociales que intervienen en la vida del centro

analizado tales como artistas o críticos que posean una experiencia directa con el centro o con otros protagonistas del contexto estudiado.

6.2 Aspectos de análisis (Categorías del modelo de análisis)¹⁶⁴

6.2.1. TABLA 1.

Convención en el teatro: Marco de situación del centro.

CATEGORÍAS	PARÁMETROS DE ANÁLISIS	DATOS RECOLECTADOS	PROCEDENCIA ¹⁶⁵
ESPACIO- TEMPORAL	Año de apertura Horarios Situación geográfica en la ciudad Comunicación (transporte) Dimensiones Transformaciones del espacio (arquitectura)		
POLÍTICO- ECONÓMICA	Tipo de fondos (privados o públicos) Lugar que ocupa en los planes de política cultural		
SOCIAL	Tipo de influencias: Barrio		

¹⁶⁴ Las tablas presentadas a continuación se trata de matrices propuestas para futuras investigaciones de otros centros y que componen el modelo. Así como para homogenizar la recogida de datos durante mi propio proceso de investigación.

¹⁶⁵ Esta columna es la que corresponde a la clasificación de la TABLA DE FUENTES.

	<p>Cv</p> <p>Ciudad/ país</p> <p>Personas físicas concretas</p> <p>Puesto en la educación no formal</p>		
<p>CREADOR- CIUDADANO</p>	<p>Aspecto lúdico</p> <p>Posición del creador en la dinámica artística</p> <p>Posición del ciudadano en la dinámica cultural</p>		

6.2.2. TABLA 2.

Análisis de los elementos concretos que configuran el centro analizado.

CATEGORÍAS	PARÁMETROS DE ANÁLISIS	DATOS RECOLECTADOS	PROCEDENCIA¹⁶⁶
ORGANIZACIÓN (DIRECTOR)	Tipo (jerárquica/horizontal)		
CIUDADANO (ACTOR)	Perfil: Edad Sexo Nivel de estudios Condición social Estado civil		
DEPENDENCIAS (ESPACIO ESCÉNICO)	Dotación espacial Dotación técnica Flujos de entradas y salidas Áreas: Disposición y distribución		
ACTIVIDADES (TEXTO)	¿quién decide? Organismo de selección de proyectos ¿qué decide? Actividades		

¹⁶⁶ Ver nota anterior.

	realizadas ¿cómo decide? Sistema de toma de decisiones. Parámetros específicos de selección de proyectos		
--	---	--	--

6.2.3. TABLA 3.

Otros aspectos que intervienen en el desarrollo de las prácticas culturales contemporáneas.

CATEGORÍAS	PARÁMETROS DE ANÁLISIS	DATOS RECOLECTADOS	PROCEDENCIA
LO LÚDICO (Lo cotidiano)	Signos de la importancia del <i>disfrute</i> .		
SOCIABILIZACIÓN (Lo simbólico)	Áreas destinadas a la comunicación Lo procesual en el proyecto		
ECOLOGÍA	Existencia de este ámbito en el proyecto del centro		

El siguiente paso consiste en la elaboración de las ideas que se desprenden de los datos recogidos. Por ejemplo, si un centro ha tenido su fecha de apertura hace dos años y las dimensiones de su recinto son grandes, podremos entender que todas sus áreas aún no se encuentren rehabilitadas, por lo que sus actividades serán a menor escala en el momento presente y el crecimiento futuro tenga una mayor proyección que un centro de menores dimensiones.

Tras la elaboración de estas ideas relativas al centro estaremos en condición de comenzar a redactar nuestras conclusiones respecto al funcionamiento del centro estudiado.

En el siguiente epígrafe expongo la aplicación práctica del modelo para analizar el recinto Matadero Madrid. Con este testeo ejemplifico los resultados del trabajo realizado durante estos años, haciéndolo patente en uno de los centros de creación contemporánea más importantes del panorama cultural actual.

7. ¿Cuál es el futuro de los modelos culturales?

Debido al desencanto social en materia de política, provocado por la actual crisis financiera que se ha expandido a otros sectores como el político, el social y el cultural, han surgido nuevos contextos culturales cuyo eje es la participación ciudadana y que se regulan a través de la autogestión. Quizás éste sea el futuro de la cultura y otros ámbitos, la gestión y la participación ciudadana para generar nuevas formas de gobierno y estructuras sociales en las que se implanta una verdadera democracia con una soberanía popular.

Sin embargo yo abogo por una democracia representativa, la actual forma de gobierno, pero con una aplicación real. Es decir, como ciudadano no quiero tener que encargarme de labores agrícolas, políticas o económicas; ya que ciertas profesiones no tendrán cabida en una sociedad asamblearia, o al menos no se desarrollarían plenamente. En lugar de cultivar unos tomates en el patio de mi comunidad de vecinos, quiero poder ir a un supermercado y elegir entre siete tipos diferentes de tomates durante todas las estaciones del año. Para mí esta es la diferencia entre la vida rural y la vida urbana. A cambio sacrifico el sabor de la hortaliza que consumo, pero gano el tiempo de realizar otras actividades. Igualmente a nivel político el hecho de delegar las decisiones a un grupo de personas elegidas por voto es un planteamiento válido, pero sin embargo, al igual que el sabor de los alimentos, en este caso se corre el riesgo de no estar exactamente representado por quienes gobiernan. Para ello es necesario un cambio en el orden político, una revisión de sus estructuras y de sus aplicaciones prácticas.

La cultura, enmarcada dentro de la política, juega un papel fundamental en un país y jamás debe ser descuidada. Ha de ser fomentada y se han de crear las condiciones necesarias para su desarrollo, no por sus resultados económicos, si no por la imperiosa necesidad de formar y crear personas con espíritu crítico que a través de ella se autorrealicen. Éste ha de ser un derecho fundamental no un lujo al que sólo acceden unos pocos. En una política de obras públicas ha de ser la máxima prioridad.

“Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro si no está muerto está moribundo.” F.G.L.

Cambien la palabra “teatro” por cultura.

PARTE III. ANÁLISIS DE CASO: MATADERO MADRID, ESCENARIO TEATRAL DE LA CULTURA EN MADRID

8. Introducción al recinto Matadero Madrid

En el siguiente apartado se muestran los distintos espacios que componen el recinto de Matadero Madrid. He realizado una tipología del espacio que dividirá los distintos campos de acción. Veremos espacios de exhibición, donde el ciudadano es espectador¹⁶⁷; espacios de creación y experimentación, que son el centro de esta investigación; y por último, los espacios de socialización, en los que, como parte integrante de la 'Nueva Cultura', el disfrute y la interacción de las personas son un eje fundamental de la experiencia cultural.

Se ofrece primero un plano de situación general y uno específico, cuando corresponda; a continuación se presenta una descripción del espacio concreto y el proyecto arquitectónico. Esta organización por tipologías espaciales constituye un catálogo que responde a las dimensiones del espacio a analizar.

Posteriormente se hará un cómputo de todos aquellos datos obtenidos a través de cuatro vías principales:

La recepción mediática, los textos propios, en los que se incluyen datos ofrecidos por el centro en sus distintos espacios de difusión y entrevistas a la organización, los datos obtenidos del público y, por último recogido bajo el título de otras voces, aquellos que corresponden a otros agentes participantes en Matadero Madrid.

Finalmente se establecerán unas conclusiones a partir de los datos obtenidos y mediante la aplicación de la plantilla del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas propuesto. Éstas responden al funcionamiento del

¹⁶⁷ Entendiendo al espectador en su sentido más tradicional como un sujeto cuya relación con la obra de arte es unidireccional.

recinto y pretenden ser la base para una reflexión acerca de su uso y su lugar como contexto cultural.

Matadero Madrid es un espacio cultural situado en el barrio de Arganzuela. “...funciona como espacio mediador que genera situaciones de encuentro y contacto entre múltiples agentes y comunidades.”¹⁶⁸ Los devaneos de la construcción de este emplazamiento comienzan a principios del siglo XX, cuando Luis Bellido, arquitecto municipal de la ciudad de Madrid, diseña el conjunto de edificios de lo que fue el Matadero Municipal y Mercado de Ganados. Su construcción comienza en 1910. El complejo fue concebido después de conocer los distintos mataderos europeos de la época y con las tecnologías más punteras del momento. En palabras de Bellido:

“...no creo conveniente dar a estos edificios condiciones de lujo, sino las puramente necesarias para conseguir una instalación higiénica, dentro de la economía que debe presidir toda construcción agrícola.”¹⁶⁹

Las decisiones del proyecto de Luis Bellido que marcan la diferencia son: El hecho de que el Matadero y el Mercado estuviesen situados en un solo recinto, la utilización de medios mecánicos modernos, cámaras frigoríficas, un taller de vaciado de estómagos, la importancia de la sección sanitaria y, especialmente el fácil acceso al mismo, tanto a pie, como en carro o por ferrocarril.

En primera instancia estaba compuesto por cuarenta y ocho edificios, que en 1921 se convertirían en sesenta y cuatro. Su primer director fue Cesáreo Sanz Egaña¹⁷⁰

¹⁶⁸ Memoria anual 2012 de Intermediae. www.mataderomadrid.org

¹⁶⁹ Memoria sobre la presentación del proyecto por Luis Bellido.

¹⁷⁰ SANZ EGAÑA, C. (1921) *El Matadero Público. Construcción- Instalación- Gobierno*. Barcelona: Rev. Veterinaria.

“El foco urbano, centro a la vez de la administración del Matadero y Mercado, sería el referido pabellón de servicios generales, el cual se resuelve con dos niveles: bajo y principal, más sótano para almacén, cocina y dependencias del restaurante y sotabanco. La planta inferior se dividió en tres partes: la más próxima a la entrada para oficinas de dirección y administración, la central para bolsa de contratación y la posterior para restaurante, mientras que la superior se destinaba a fonda con setenta habitaciones y veintinueve viviendas de empleados, éstas, con acceso independiente desde el exterior, desarrollados en este nivel y el de ático, en función de su categoría. Las salas administrativas se componían de despachos para el director y el concejal, salón para comisiones del Ayuntamiento, inspección veterinaria, asistencia médica y oficinas de intervención y recaudación, éstas próximas a la bolsa, con taquillas para despachar a ambas partes y así reducir el personal.”¹⁷¹

Bellido trata, en los que respecta al estilo arquitectónico mantener un “estilo nacional”, sin perder el toque vanguardista. Podemos calificar la construcción de Neomudéjar. Este estilo está caracterizado por tres materiales básicos: granito para los zócalos, piedra silícea y ladrillo visto para las paredes.

Tras la Guerra Civil el Matadero sigue manteniendo su funcionamiento y, a su vez, adquiere otros como almacén de patatas.

En la década de los setenta, a medida que van quedando obsoletas las instalaciones del recinto, el Ayuntamiento de Madrid crea una nueva empresa, Mercamadrid, que poco a poco irá tomando competencias del Matadero y el Mercado de Frutas y Verduras. Hasta que el 2 de enero de 1996 queda oficialmente cerrado el Matadero y el Mercado de Ganados. A partir de este momento se buscan nuevos usos a las instalaciones. Se proponen distintas

¹⁷¹ COAM [Servicio Histórico] (2005) *Memoria histórica para el proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid*. Madrid: Fundación COAM.

ocupaciones: Museo al aire libre, Museo del agua, estudios para artistas y el más generalizado, como plató cinematográfico. La fundación ARCO, fundada en 1987, cuyo objetivo es “promover el coleccionismo de arte contemporáneo y cumplir un compromiso de mecenazgo cultural”¹⁷² propuso depositar allí su colección, pero esta propuesta nunca se llevó a término.

“...algunos proyectos parecen cobrar realidad, como la denominada Casa del Lector, gracias al convenio suscrito entre el Ayuntamiento de Madrid y la Fundación Sánchez Ruipérez el 3 de octubre de 2002, por el que aquella habrá de instalarse en las antiguas naves de matanza de vacuno. El objetivo de esta institución es el de convertirse en un servicio útil a la sociedad, pues todas sus actividades son gratuitas, estructurándose en tres áreas: formación, información y divulgación, con aulas, bibliotecas, centro de documentación y salas de exposición, destinadas permanentemente a la exhibición de muestras relacionadas con el libro y la lectura.”¹⁷³

Existe el proyecto de creación de una Ciudad de las Artes, que reuniera tres ámbitos: cultura, ocio y tecnología. Este proyecto no acaba de ser concluido como tal. En los años noventa se ubicó entre sus muros el Ballet Clásico Nacional y la Compañía Nacional de Danza, que luego será trasladado. También se establecieron una serie de invernaderos con especies de climas tropicales.

Habrà que esperar a 2005 para que el espacio se transforme en un lugar destinado a actividades culturales. En la XXI edición de los premios de Urbanismo, arquitectura y Obra Pública de 2006, resulta premiado, dentro del apartado “E. REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS” el proyecto de “ADAPTACIÓN

¹⁷² Estatutos de la Fundación ARCO

¹⁷³ COAM. Memoria histórico de Matadero Madrid. // Este proyecto se convertirá e la posterior sede de la Casa del Lector, que no será de las primeras dependencias en ser abierta al público.

DE LA NAVE FRIGORÍFICA DEL ANTIGUO MATADERO PARA LA SEDE DE INTERMEDIAE MATADERO” por Arturo Franco Díaz y Fabrice Van Teslaar.

Los planes para este nuevo centro de creación son:

“Durante el periodo de rehabilitación del espacio, Matadero Madrid ofrecerá actividad como avance del que será el gran centro para la creación actual de Madrid.

2006¹⁷⁴

A partir del último trimestre de 2006 Intermediae y las artes escénicas se instalarán puntualmente en Matadero Madrid con programación propia.

Además, será escenario de iniciativas culturales de la ciudad: Festival Cultura Urbana, PHotoEspaña, Veranos de la Villa o la Noche Blanca.

2007-2008

Las artes plásticas (Centro de Arte Actual Colección ARCO), la literatura (Casa del Lector) y el programa de instalaciones artísticas pondrán en marcha sus proyectos y desarrollarán actividades en espacios abiertos. Apertura del punto de información de Matadero Madrid.

2009-2010

Apertura y comienzo de la programación regular de los centros de arquitectura, diseño, cine y documental, artes escénicas, Intermediae, programa de apoyo a la creación y el restaurante.

2010-2011

Calle Matadero inaugurará el área de ocio cultural: locales de música en vivo, café teatro, tiendas de libros, música, vídeo, arte y diseño.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Consultar “Hemeroteca”.

¹⁷⁵ <http://www.esmadrid.com/monograficos/mataderomadrid/es/html/calendario.html>
Última consulta en enero de 2014.

En febrero de 2007 abre sus puertas al público Intermediae y el vestíbulo después de su rehabilitación. Posteriormente van incluyéndose otros espacios como: Las Naves del Español, La Central de Diseño, Nave 16, la Cineteca, la Nave de Música y la Casa del Lector¹⁷⁶.

Las áreas de acción abarcadas por este nuevo espacio son, tal y como ellos mismos manifiestan: "...la promoción de la creación en todas sus formas y expresiones, con especial atención a las propuestas transversales, a mediante tres ejes de actuación: formación, producción y difusión."¹⁷⁷

Entre sus objetivos concretos, y donde se refleja el motivo de la elección de Matadero Madrid como objeto de la investigación, se encuentran:

"3. Convertirse en punto de encuentro de profesionales de la cultura, creadores y públicos.

(...)

5. Contextualizar la creación artística en su tiempo y ponerla en relación con otros ámbitos de la vida pública.

6. Promover la reflexión sobre los procesos de construcción de la cultura.

7. Despertar el interés por la cultura entre la ciudadanía y generar nuevos públicos para el arte

(...)."178

Hay otras dos iniciativas de calado importante en las líneas de acción del espacio: en primer lugar las "ayudas a la producción de obra artística" y el "Archivo de Creadores de Madrid". No es sólo la difusión para los artistas, si no

¹⁷⁶ Se desarrollarán más adelante cada una de las funciones y vida actual de cada uno de los espacios nombrados.

¹⁷⁷ web Matadero Madrid: www.mataderomadrid.org

¹⁷⁸ ver nota nº8

que producen una cercanía para el público y suponen fuentes, por un lado de facilidades a la generación de arte, y por otro, información al visitante del arte más actual y local, el arte que se está haciendo en el lugar en el que vive.

Dentro del recinto de Matadero Madrid hay una serie de dependencias nombradas más arriba, pero existen otros espacios de vital importancia para el buen funcionamiento del proyecto Matadero Madrid:

1. Los espacios llamados “de socialización”: Zona Uno, con información y taquillas; la calle y plaza de Matadero, donde se suceden eventos relativos a la danza, el teatro o el circo; se busca la intervención del espacio público y la participación ciudadana a través de esas intervenciones; el depósito de especies (el antiguo depósito de agua), la intención es generar un Arca de Noé de especies vegetales; Avant Garden, jardín urbano en el que se realizan talleres para su mantenimiento.
2. Los espacios de “investigación y consulta”: archivos “documenta” y “matadero”, el primero ocupado por las selecciones del Festival Documenta Madrid; y el segundo, dividido en tres: el archivo de creadores (antes mencionado), Artea (en relación a las artes escénicas) y Madrid Abierto/ Freshmadrid (en los que se pueden consultar propuestas arquitectónicas sobre intervenciones del espacio público).

Otros espacios son “El Taller”, de uso múltiple y la “Extensión AVAM”, perteneciente a la Asociación de Artistas Visuales de Madrid.¹⁷⁹

El principal interés de este centro como objeto del presente estudio guarda relación con las políticas culturales y de participación ciudadana, que entroncan con los principios básicos de los que parte la investigación. Dando el protagonismo al ciudadano de a pie, que ha ido adquiriendo importancia en las últimas décadas del siglo XX en centros urbanos. Pero esta cuestión está abordada en otro capítulo.¹⁸⁰

Matadero supone un espacio de creación artística, en sus múltiples facetas, *Intermedio*. En este lugar hay una serie de proyectos que se llevan a término en los que uno de los valores fundamentales es el hecho colectivo, la situación que implica al público, que no es un mero observador de lo que otros hacen, si no que su participación es activa e interactiva, el visitante se convierte en creador. Es el elemento necesario para completar la obra artística. Esta actitud colaborativa y de conjunción de disciplinas y perspectivas hace de Matadero un espacio de creación que convierte a Madrid en una de las capitales europeas a la cabeza de la vanguardia. Este espacio después de años desde su primera construcción, recupera de nuevo este espíritu de ser puntero en lo que se propone, ya sea la conservación de piezas de vacuno o en la creación de las redes artísticas más contemporáneas.

¹⁷⁹ Más adelante dentro de la parte presente desarrollamos una serie de tipologías espaciales más amplias para enmarcar las dependencias de Matadero Madrid.

¹⁸⁰ Ver 2.2. El ciudadano.

La actual existencia de relaciones y conexiones generadas a partir del uso de las nuevas tecnologías hace que los espacios no se limiten a su presencia física. Matadero cuenta con una extensión del espacio de Legazpi en la red, a través de su presencia en las redes sociales, su página web, los blogs más concretos con cada uno de los proyectos que se llevan a cabo y aplicaciones, en las que seguir a diario las actividades de las que se puede disfrutar en el espacio físico. Lo interesante de esta comunicación a través de la red; si no es la consecución de una distancia, de generar frialdad en las relaciones; si no, por el contrario, usada como una herramienta de acercamiento, puede ofrecer la posibilidad de estar en comunicación con aquello que es de nuestro interés y a lo que, por unos motivos u otros no podemos acceder físicamente.

Hay, tanto en Madrid, como en otros puntos de la geografía española; así como en Europa, centros de creación de corte similar a Matadero Madrid como¹⁸¹:

Tabakalera en San Sebastián,¹⁸² Mercat de les Flors en Barcelona,¹⁸³ Palais de Tokyo en París¹⁸⁴ o Barbican Centre en Londres.¹⁸⁵

Haremos una distinción entre los que hemos calificado como *Espacios Intermedios*, que deciden repensar el concepto de la institución museo u otros lugares que dan acceso a la información de una manera tradicional, por la búsqueda de una creación basada en la experimentación que se aproxima más a la idea de laboratorio.

¹⁸¹ Anexo VII. Listados: b. *Espacios Intermedios*.

¹⁸² <http://www.tabakalera.eu/>

¹⁸³ <http://mercatflors.cat/es/>

¹⁸⁴ <http://www.palaisdetokyo.com/>

¹⁸⁵ <http://www.barbican.org.uk/>

En segundo lugar nos encontramos con los espacios de ocupación urbana, en los que se propone una organización horizontal, sin jerarquías, con una toma de decisiones de manera asamblearia y volcados absolutamente en la vida del barrio en el que se sitúa. Son espacios públicos ocupados y reinventados por los propios ciudadanos para la realización de diversas actividades. Éstas son iniciativas ciudadanas a una escala menor, son ocupaciones de espacios urbanos, en su mayoría solares o edificios en desuso, a un nivel más pequeño como son: El Campo de Cebada, Esto es una plaza o la Tabacalera Madrid.

Finalmente encontramos prácticas culturales a pequeña escala que no se realizan bajo ningún techo, sino que son propuestas a pie de calle. Surgen de forma espontánea por parte de la ciudadanía que renuncia a las imposiciones cartográficas de lo urbano y hacen suya la ciudad. Estas manifestaciones culturales tienen su máximo exponente en los últimos años en la ciudad de Madrid gracias a movimientos como el 15M y las múltiples manifestaciones políticas que han tenido lugar en puntos diversos del plano de la ciudad; generando una subcultura urbana. Este tipo de actos también suceden con una intencionalidad no sólo política, sino de disfrute¹⁸⁶ o con un corte inclinado a pretensiones culturales en las *flashmobs* o acciones callejeras que son capaces de poner en comunicación a la ciudadanía bajo intereses comunes.

¹⁸⁶ Sobre el punto del *disfrute* hemos visto que la 'Nueva Cultura' está lejos de las estructuras rígidas de interacción con la obra de arte y entre los propios individuos, que ya no serán meros espectadores, sino que son participantes. En especial, tratando cuestiones proxémicas podremos analizar este fenómeno.

9. Tipologías espaciales, una nueva forma de ver Matadero Madrid.



Plano general de tipologías del espacio.

En Matadero Madrid hago una distinción de los distintos espacios que componen el recinto en relación a determinadas características enfocadas a los contenidos que podemos encontrar en su interior.

Esta clasificación permite ordenar los datos correspondientes al modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas en la tabla 1. Sirva ésta de Matadero como ejemplo de su aplicación práctica.

La distinción propuesta se divide en las siguientes tipologías:

1. exhibición
2. creación
3. socialización

4. organización

5. otros

El interés principal se centra en conocer las innovaciones de estos nuevos contextos de vivencia de la cultura contemporánea que son los *Espacios Intermedios* aportando nuevas vías de adquirir experiencias en este campo. En Matadero nos encontramos con espacios dispuestos a la exhibición de una forma que podemos considerar tradicional, es decir, una manifestación cultural que se enfrenta a un público situado en un patio de butacas, o un público que deambula observando obras de arte, tal y como ocurre en la institución museo.

Un segundo bloque lo componen aquellos espacios destinados a la creación, que suponen el grueso de esta investigación. En esta categoría se encuentran lugares habitados por ciudadanos y creadores para generar manifestaciones artísticas de la ‘Nueva Cultura’. Estos espacios son los que Matadero llama laboratorios, que precisamente son aquellos que generan comunicación, que buscan un nuevo tipo de relación con la cultura. Gracias al recinto que es objeto de estudio veremos sobre la práctica como pueden aplicarse las nuevas políticas culturales. Estas tipologías ayudan a definir el estudio espacial dentro del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas.

Un tercer concepto está formado por los espacios de socialización. La importancia de este bloque radica en la idea de *disfrute* que puebla las prácticas culturales actuales. La cultura no es unidireccional y callada. Gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías y otras características de la Posmodernidad. Actualmente la cultura es una herramienta que genera redes y

conexiones entre las personas. Pero, esto no es algo nuevo. Tal y como apuntaba en el marco teórico nos situamos ante una reinvención de la plaza pública. No es que la Posmodernidad haya “inventado” nuevas proxémicas, lo que defiende es que esta nueva situación de la cultura es un retorno a algo que ya existía. La cultura deja de estar consagrada en la vitrina de un museo para ser devuelta a la plaza pública. La principal diferencia es que la Posmodernidad ofrece posibilidades inusitadas en otras épocas gracias al desarrollo tecnológico. Por este motivo observamos un nuevo tipo de socialización del ciudadano. En Matadero Madrid veremos como funcionan en la práctica estas áreas del espacio en las que el ciudadano interactúa con otros, con los que comparte intereses comunes.

Uno de los principales motivos de la elección del recinto de Matadero Madrid como ejemplo para el testeo del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas, es que a pesar de estar en la línea de búsqueda de nuestras formas de vivir y experimentar la cultura, a nivel organizativo mantiene una estructura jerárquica. Así podremos analizar cuáles son las diferencias entre los sistemas horizontales o piramidales, y cómo influyen de manera directa en la programación y la selección de proyectos.

Finalmente, en la categoría de ‘otros’ incluyo espacios que aún no han sido rehabilitados. Matadero Madrid es un proyecto que se encuentra en continua expansión debido a las dimensiones del espacio, y, por otro lado, a su propia idiosincrasia viva y en constante transformación.

La elección de estas tipologías espaciales ha sido seleccionada bajo parámetros de contenido y recepción. Pero no por una distribución temática. La división podría ser abordada por las disciplinas que se trabajan, tales como: las artes escénicas, las artes visuales, el diseño, la música, la danza, la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, la moda, la literatura el pensamiento y el cine. Pero debido a uno de los pilares fundamentales de la Posmodernidad y del presente estudio que es lo interdisciplinar, he descartado por completo esta vía. Ya que el interés está puesto en los procesos y los procedimientos de la creación y la puesta en relación, no tanto en los resultados específicos de la creación cultural como producto.

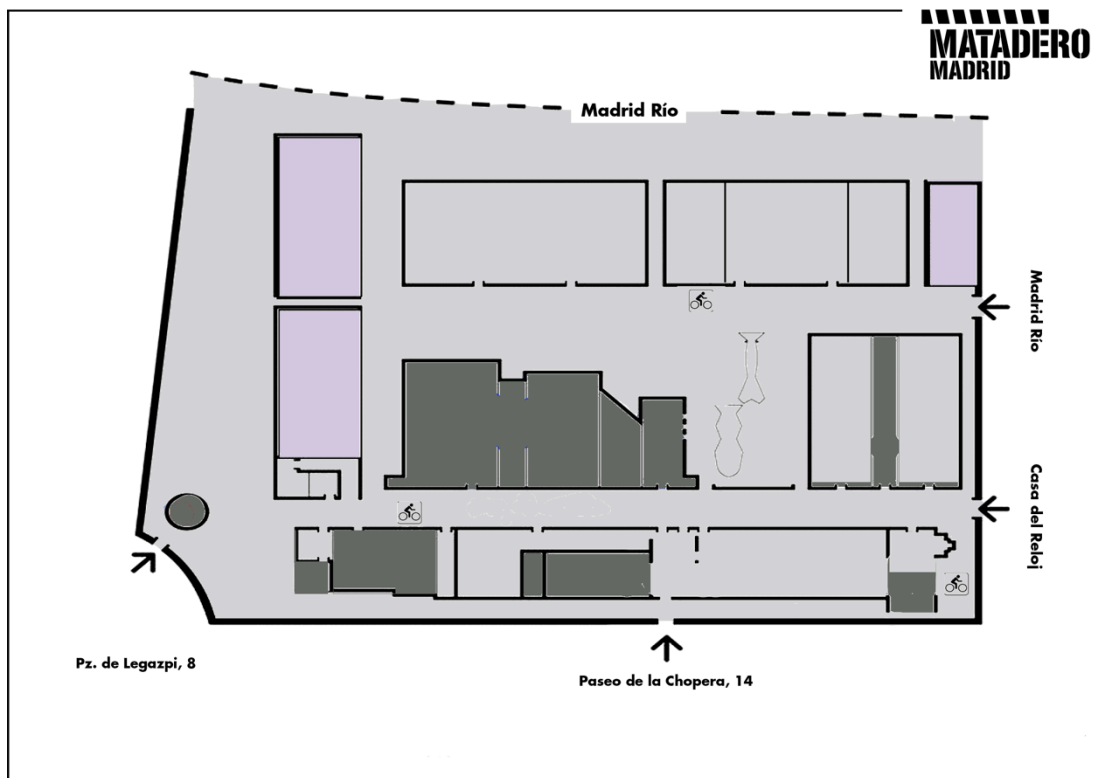
[Las fotografías y planos que no pertenezcan a mi autoría son cesión del recinto Matadero Madrid. Éstos serán señalados con un asterisco al pie.]

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:

Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura

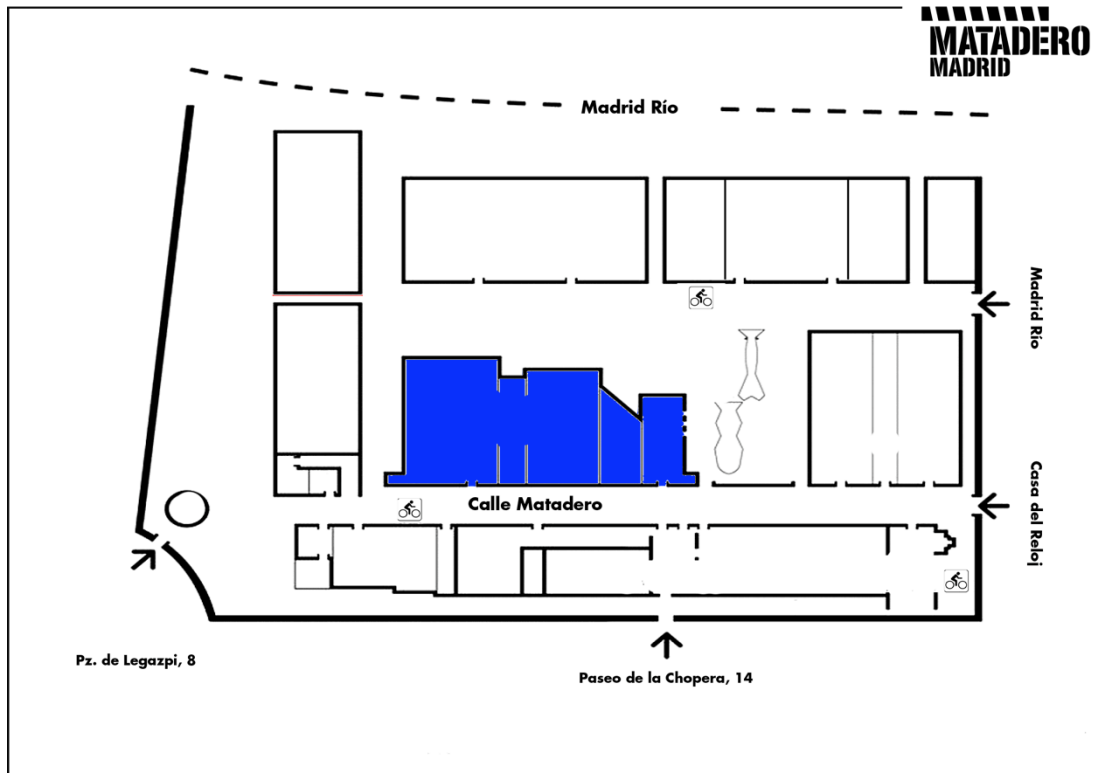


9.1. Espacios de exhibición.



Tipología del espacio: Exhibición.

Cuando hablamos de exhibición nos referimos a una manera fundamental de mostrar la cultura que pesa por una tradición de años impuesta por convención. Son espacios caracterizados por la unidireccionalidad en la experiencia del espectador. El público está acotado por una serie de pautas fijas de posición y acción limitadas que debe seguir. En una comparativa teatral podemos decir que el texto está ya escrito y el ciudadano interpreta un rol marcado y predecible.



Naves del Español.

“La creación en torno a las artes escénicas tiene un importante aliado en Matadero Madrid: las Naves del Español, un instrumento de exhibición e investigación en torno a las artes escénicas. Es una de las piedras angulares del proyecto. Este gran centro escénico está gestionado por el Teatro Español y dirigido por Mario Gas.

Compuesto por tres naves unidas entre sí, cuenta con una sala principal, de libre configuración y única en Madrid por sus características formales y dotación técnica; un café-teatro, que funciona también como foyer o vestíbulo del conjunto escénico, y una sala de pequeño formato, la Sala 2, junto a la que se disponen espacios de ensayo y formación y talleres técnicos.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“NAVES DEL ESPAÑOL

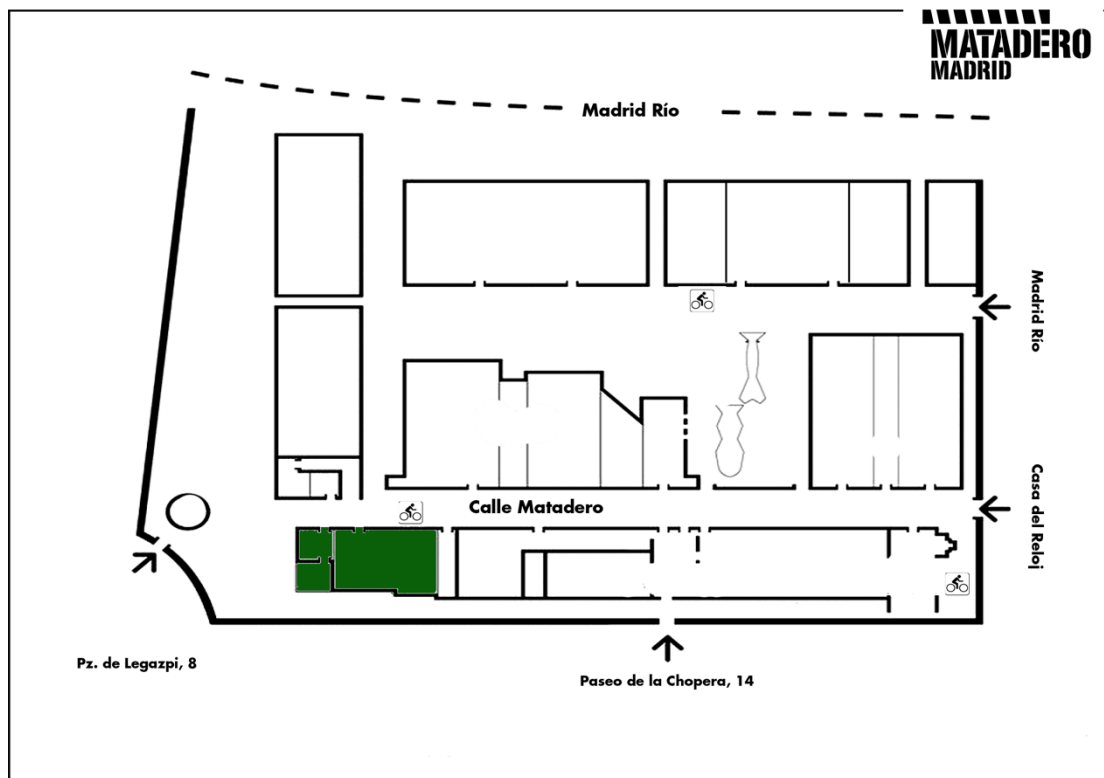
ARQUITECTO/S: EMILIO ESTERAS, JUSTO BENITO

Año de inauguración: 2007

Complejo escénico dedicado al teatro contemporáneo.

El conjunto escénico de 5.900 m² (naves 11 y 12), denominado las Naves del Español, ha sido fruto del trabajo de colaboración interdisciplinar del director de teatro Mario Gas, el escenógrafo Jean Guy Lecat (que ha trabajado con Peter Brook transformando dispares localizaciones -un depósito de gas, una cantera, una fábrica abandonada- en insólitos espacios escénicos), el técnico escenógrafo Francisco Fontanals y el arquitecto municipal Emilio Esteras.

La intervención, guiada por los principios de reversibilidad, flexibilidad y versatilidad, permitió dotar al espacio de múltiples configuraciones escénicas, introduciéndose nuevos elementos y materiales (policarbonato y estructura de andamio) que se yuxtaponen a los existentes y permiten una clara lectura de las intervenciones. Al complejo escénico se ha incorporado la nave 10 para salas de ensayo (2009-2010), obra del arquitecto Justo Benito.”



“Cineteca.

Apertura: mayo/junio 2011

La Cineteca aspira a constituirse en la meca del género documental en Madrid. En torno a la Sala Rafael Azcona, que estará abierta a la exploración de contenidos audiovisuales de todo tipo y para toda clase de espectadores, se articularán otros espacios que darán cabida a un gran abanico de proyecciones de diferentes formatos y estilos, apostando siempre por el riesgo formal y narrativo. Más allá de las proyecciones, las otras líneas de trabajo abarcan igualmente la creación, gracias al plató de rodaje, la formación y la conservación de la memoria abierta a todos en el Archivo Documenta. Es, además, sede permanente del festival Documenta Madrid.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“CINETECA, CANTINA

Y ARCHIVO DOCUMENTA

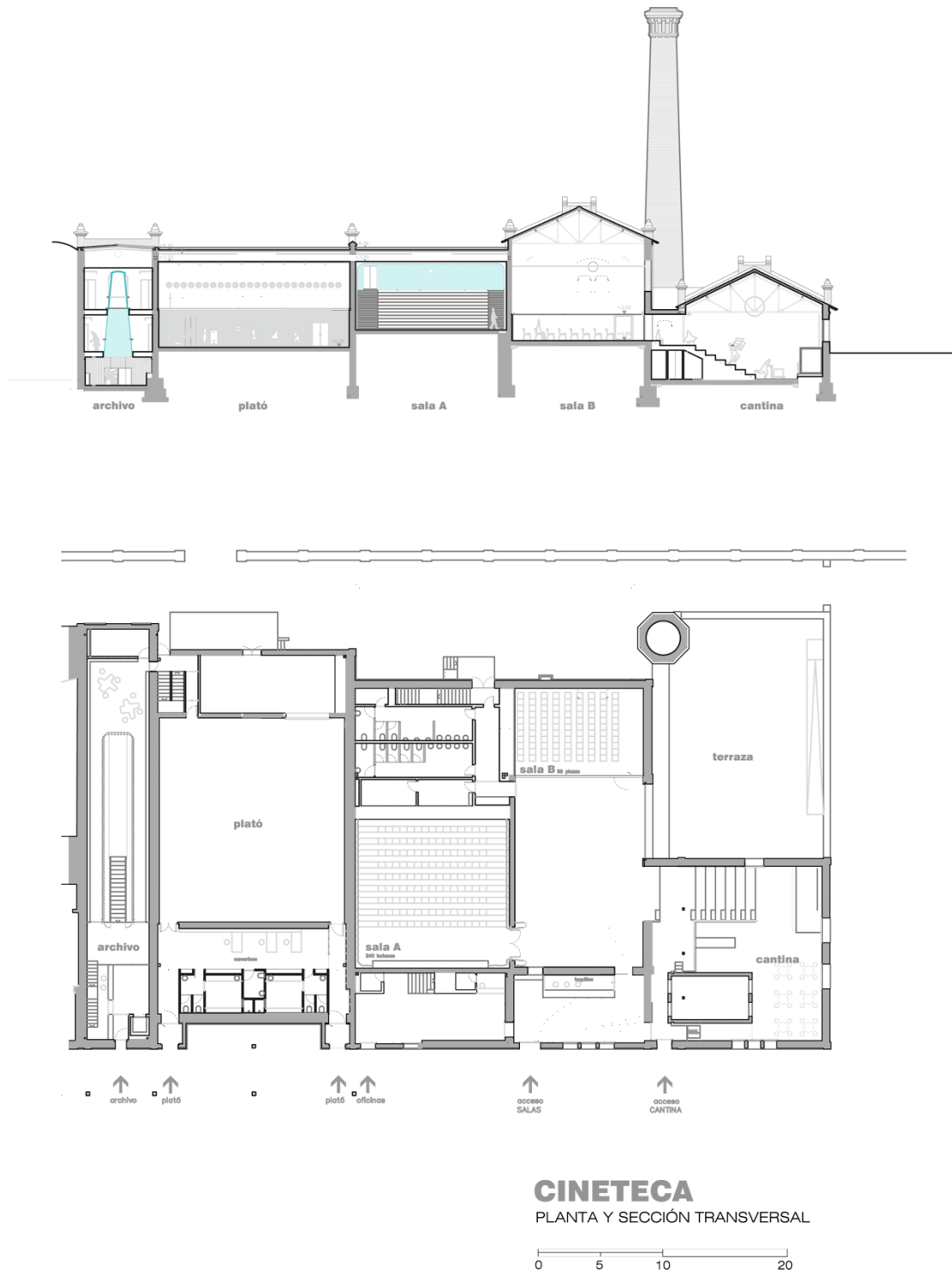
ARQUITECTO/S: JOSÉ MARÍA CHURTICHAGA Y

CAYETANA DE LA QUADRA SALCEDO

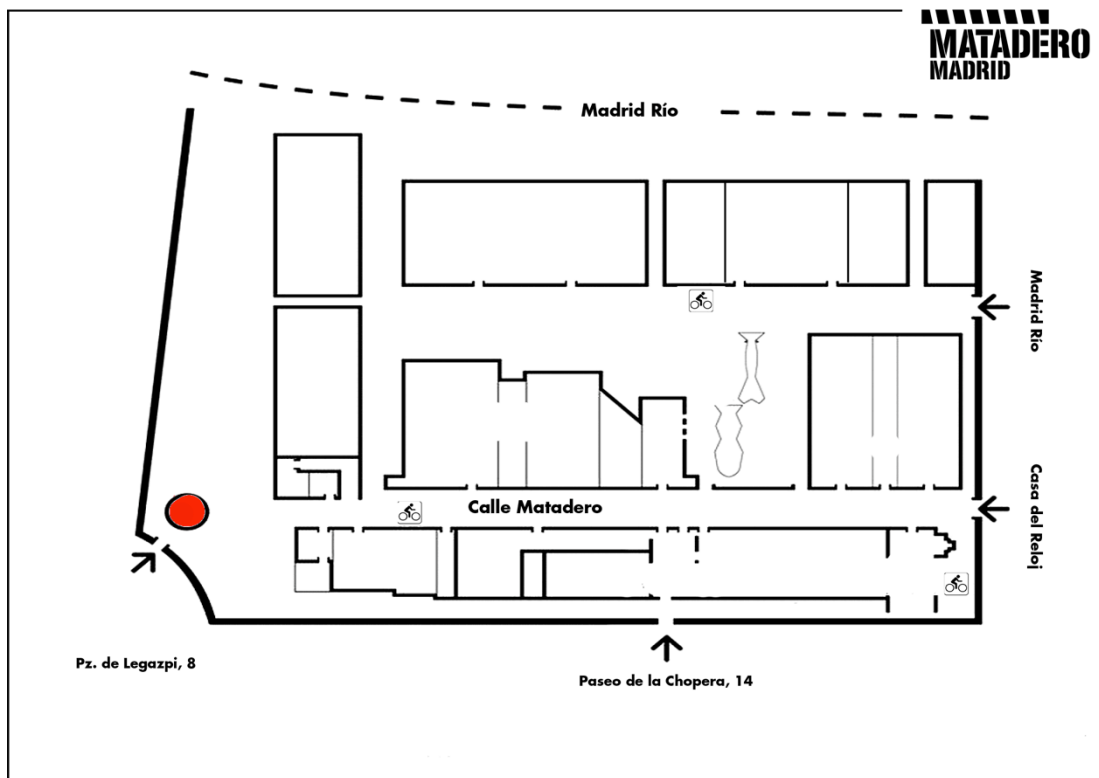
Año de inauguración: 2011

Dedicada a la creación audiovisual, su programación se centra en la proyección de cine de no ficción. La Cineteca es un complejo pionero en España tanto por sus contenidos como por su arquitectura. Dedicado casi exclusivamente al cine de no-ficción, con sus 2.688 m², conserva la estructura espacial existente, distribuida en cinco espacios distintos: dos salas de cine, un plató de rodaje, archivo, una cantina y una terraza con posibilidad de proyección. Lo antiguo y lo nuevo conviven aquí en una atmósfera sombría común en la que la luz artificial de los leds y las proyecciones se convierten en un elemento fundamental del proyecto: destacan dentro del complejo las cestas tejidas con mangueras de riego que se configuran como un elemento luminiscente que alimenta de luz los techos de las salas de cine y del archivo.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



*



“Depósito de especies.

El depósito de agua del antiguo matadero de Legazpi se convierte en memoria y archivo vegetal, en un Arca de Noé de las especies que habitan el entorno de Matadero Madrid. Un jardín público que puede ser visitado desde el nuevo acceso situado en la glorieta de Legazpi.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“DEPÓSITO DE ESPECIES Y NUEVO

ACCESO POR LEGAZPI

ARQUITECTO/S: BCP INGENIEROS (LUIS BENITO

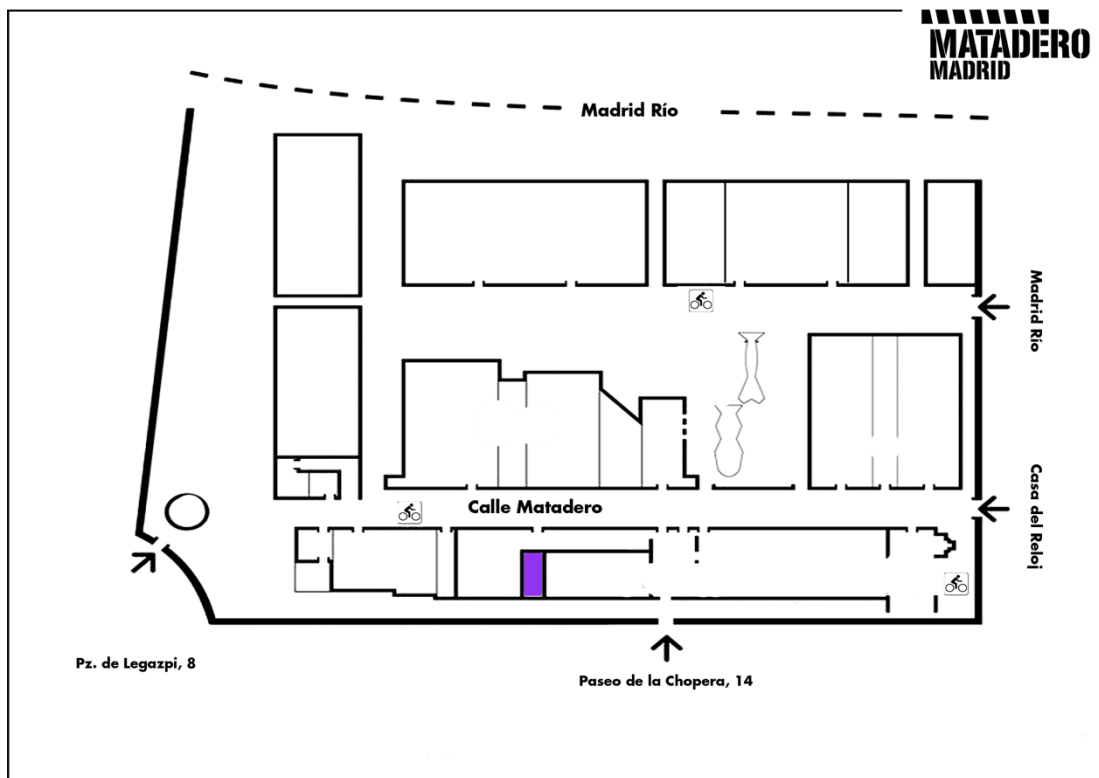
OLMEDA Y FRANCISCO CALDERÓN), MARÍA LANGARITA

Y VÍCTOR NAVARRO

Año de inauguración: 2011

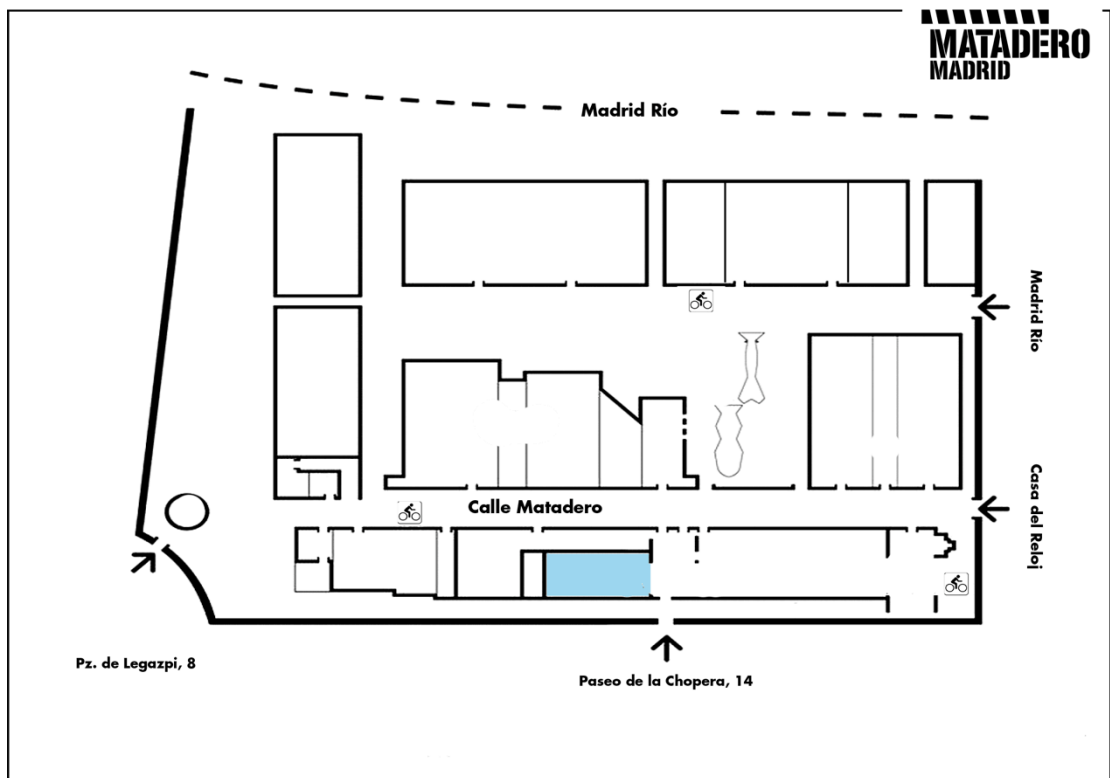
Memoria y archivo vegetal de las especies vegetales que habitan hoy en el entorno de Matadero.

El depósito elevado de agua fue restaurado y consolidado estructuralmente para recuperar, no ya su función original, sino su espíritu catalizador y de interconexión entre las diferentes edificaciones del conjunto que forman hoy el antiguo Matadero Municipal, dotándole de un nuevo uso, tanto para almacenar agua en la cuba, como para convertirlo en un hito visual de comunicación del centro cultural. Un nuevo sistema de iluminación, rotulación de la cuba, y la adecuación del vaso del depósito como espacio de acogida definen este nuevo acceso de público a Matadero desde Legazpi. El depósito conecta mediante una pasarela el acceso de Legazpi con la calle principal de Matadero y alberga un jardín de plantas seleccionadas en una zona de descanso y disfrute situada entre los pilares del fuste.”



“Extensión AVAM.

La Asociación de Artistas Visuales de Madrid ofrece a través de su oficina Extensión AVAM, servicios especializados a los profesionales del sector del arte contemporáneo, funcionando en red con los Talleres AVAM de Pradolongo.”



“Abierto x obras.

La cámara de refrigeración del antiguo matadero constituye un espacio único para la intervención artística “sitio específico”. El programa de instalaciones incluye tanto a artistas de trayectoria consolidada, como la apuesta por jóvenes valores.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



*



*

Proyecto arquitectónico

“ABIERTO X OBRAS

ARQUITECTO/S: ESPACIO SIN INTERVENIR

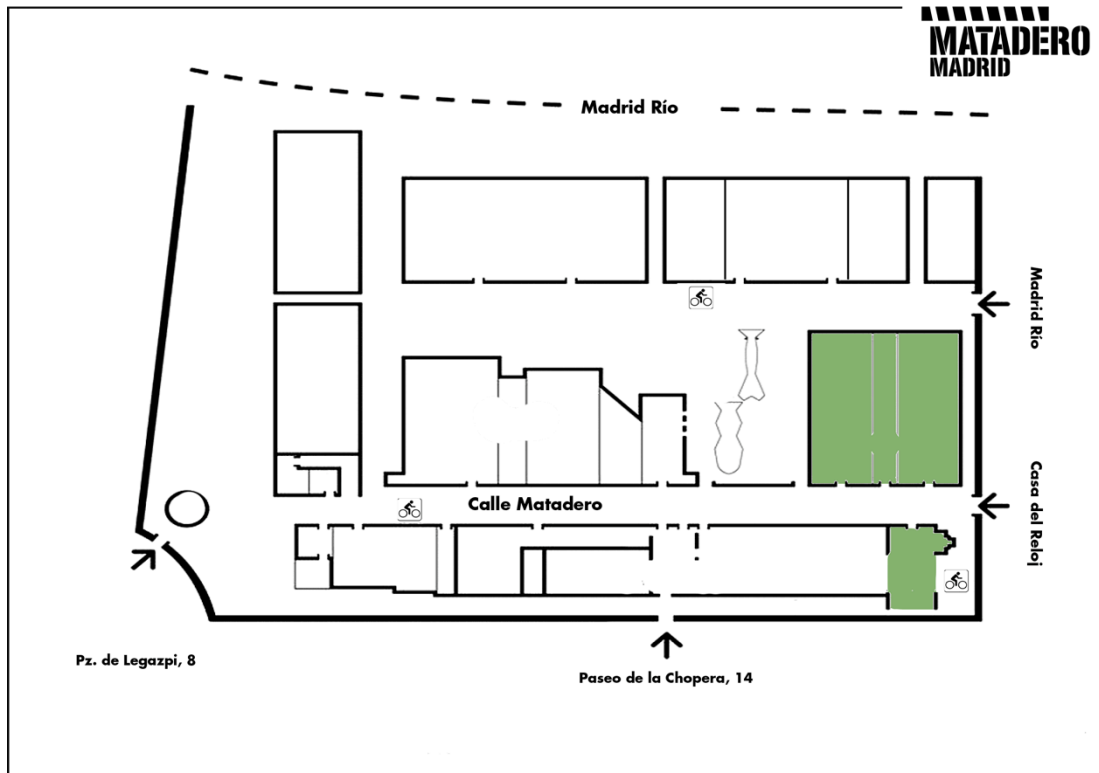
Año de inauguración: 2007

La cámara frigorífica del antiguo matadero acoge regularmente el programa artístico de exposiciones site specific Abierto x Obras.

De planta rectangular y una extensión de 881m², conserva su pavimento original de baldosa hidráulica. La disposición arquitectónica de la nave queda constituida por 36 pilares de hormigón armado distribuidos en 4 filas, que dividen el espacio en 5 naves. Sobre los pilares de la nave central descansan 9 arcos de herradura, que sostienen una bóveda de ladrillo.

Todavía conserva su aspecto original y las huellas de un incendio sucedido en los años 90. Mediante una intervención mínima de conservación y consolidación de elementos se ha mantenido el carácter íntimo de este espacio, característico por su estructura diáfana de arcos volados y columnas.

El programa de intervenciones sitio específico Abierto x Obras comienza su andadura en 2007, condicionado tanto por la singularidad de este espacio de marcado pasado industrial como por su constante transformación. Este condicionamiento consciente colabora en el espíritu experimental y de constante revisión de los parámetros de trabajo del programa Abierto x Obras, que trata de fomentar el diálogo del creador invitado con el lugar, así como con los ejes de su propio trabajo o el contexto social/cultural que lo acoge.”



“Casa del Lector. Apertura:

otoño 2011

Un gran espacio cultural, iniciativa de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, que hace del libro y los lectores sus protagonistas fundamentales. Un lugar desde el que experimentar con la lectura, sus nuevas manifestaciones, su promoción, o la formación de sus intermediarios.

Tres naves de Matadero Madrid componen este nuevo espacio para el público en general y el mundo profesional. Exposiciones, conferencias, talleres, ciclos de música y cine, junto a investigaciones aplicadas, contribuirán a la consecución de un lector que comprende, valora, asimila, comparte e interpreta el mundo, la sociedad y su tiempo, porque lee.

El caso de ese espacio, si somos rigurosos, es de naturaleza híbrida, ya que funciona a la vez con un espacio de exhibición, en el caso de su sala de exposiciones, y como un espacio de creación bajo la idea del fomento de la lectura. “

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



*



*

Proyecto arquitectónico

“CASA DEL LECTOR

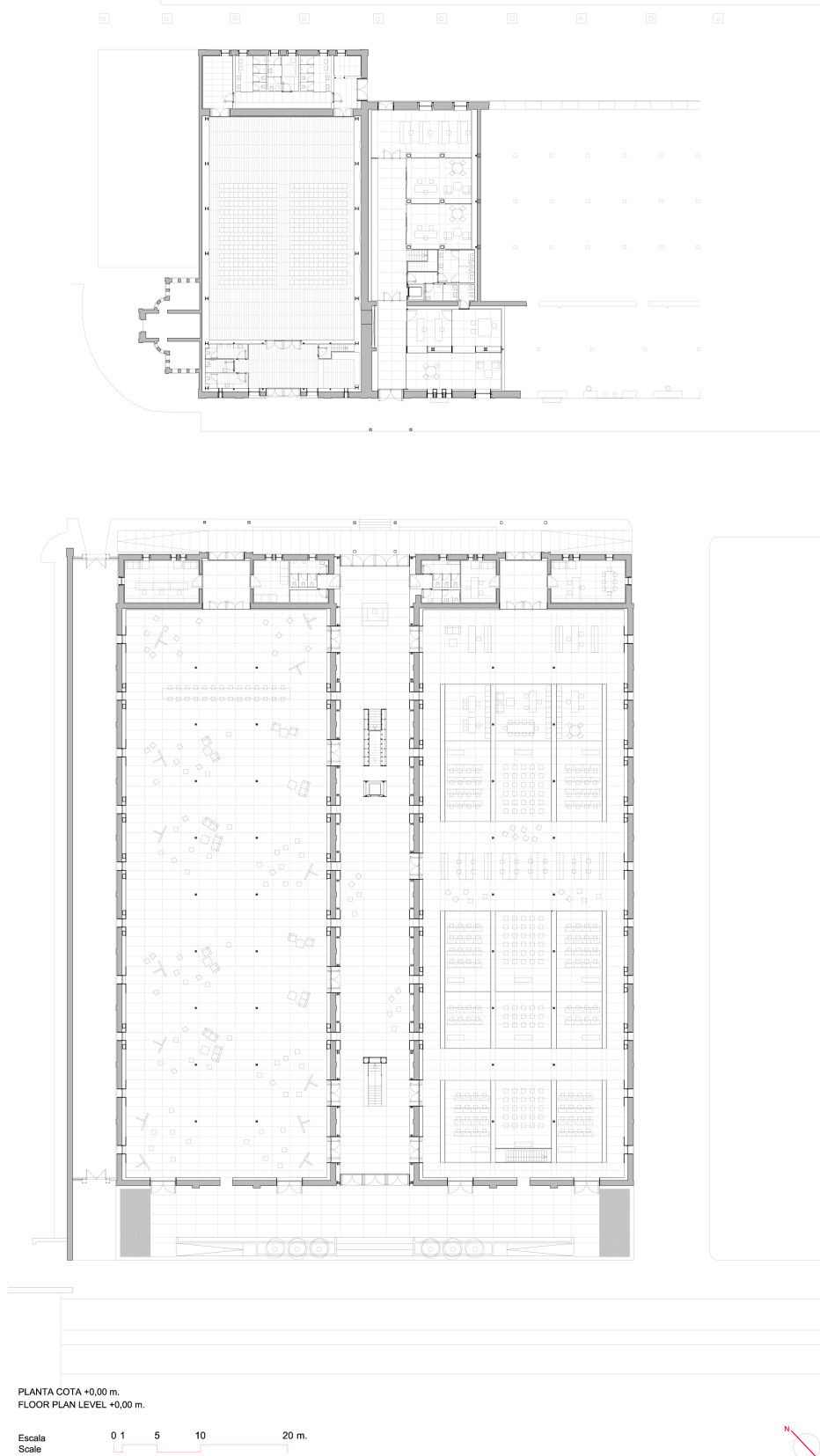
ARQUITECTO/S: ANTÓN GARCÍA ABRIL

Año de inauguración: 2012

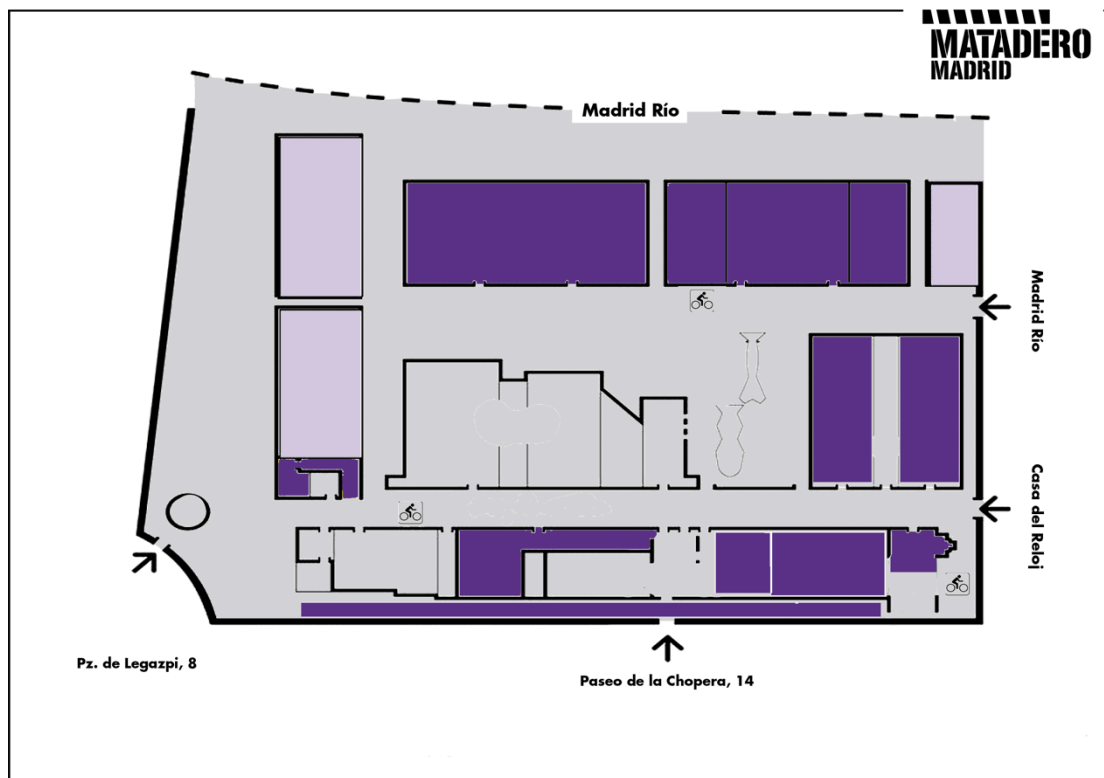
Centro de información, formación, investigación, experimentación y difusión de la lectura.

La esencia de este proyecto arquitectónico es la conectividad de personas, tanto público general como profesional, ideas, espacios y lugares. Las naves 13 y 14, de corte longitudinal, conectan transversalmente mediante puentes de vigas de hormigón pretensado, provocando el encuentro entre las dos estructuras.

La Casa del Lector, con sus más de 8.000 metros cuadrados, acoge actividades literarias, que abarcan desde el papel impreso a los nuevos soportes comunicativos; de lo lingüístico a lo audiovisual, con especial interés en el papel desempeñado por las nuevas tecnologías y soportes. Para el desarrollo de su actividad, la Casa del Lector cuenta con aulas de formación, biblioteca y área de consulta, talleres, salas de motivación lectora, sets de radio y tv, sala de exposición y auditorio con capacidad para 300 personas, donde cine, música, teatro, performances e instalaciones se dan cita siempre desde la óptica de la mirada lectora.”

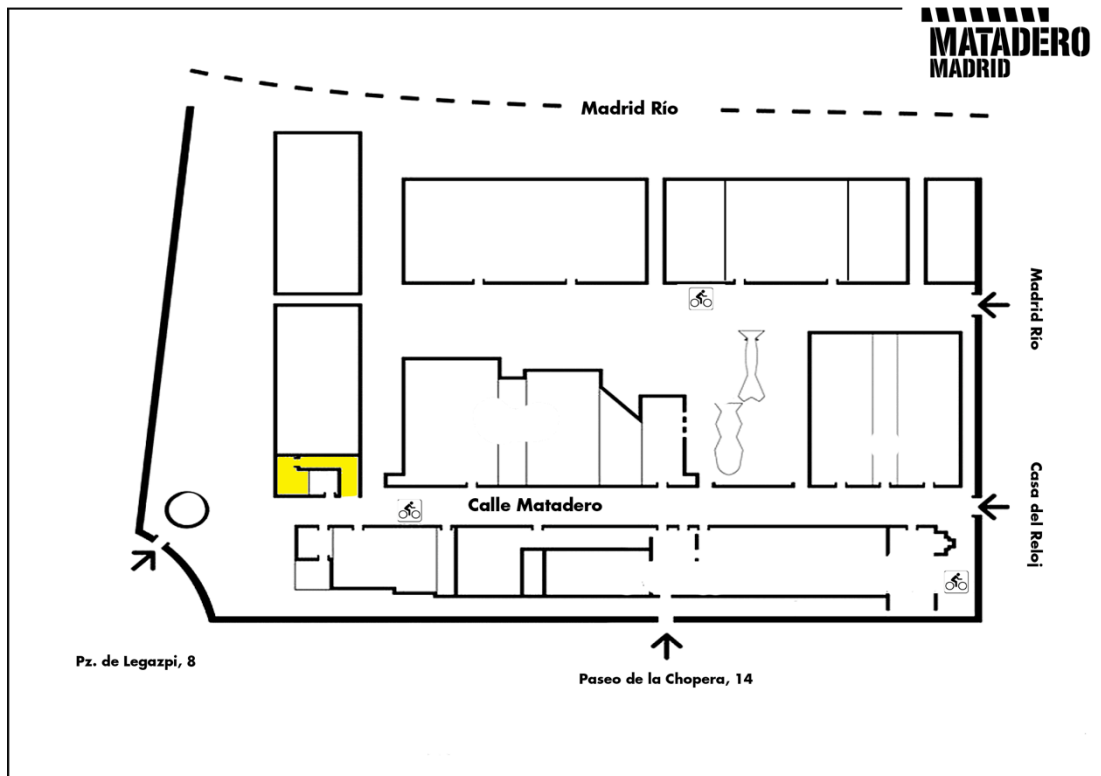


9.2. Espacios de creación.



Tipología del espacio: Generación de 'Nueva Cultura'.

Son el grueso de esta investigación. En ellos es en donde se produce la manifestación de esta nueva forma de crear en un mismo plano artista y espectador.



El taller.

“Dedicado al pensamiento y el debate, es un espacio que está especialmente ideado para los encuentros entre creadores y público, ya que en él se llevan acabo todo tipo de talleres, charlas y conferencias.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“EL TALLER

Y OFICINA DE COORDINACIÓN

ARQUITECTO/S: ARTURO FRANCO

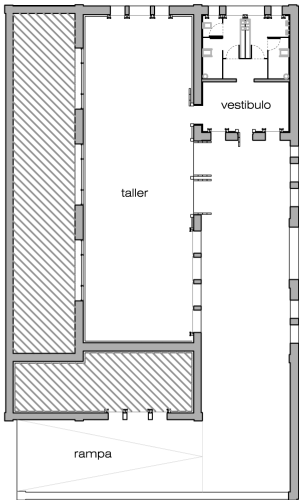
Año de inauguración: 2010

Espacio de uso polivalente dedicado a la formación y la producción artística (El Taller), al Archivo Matadero y a oficina y sala de reuniones (Oficina de Coordinación).

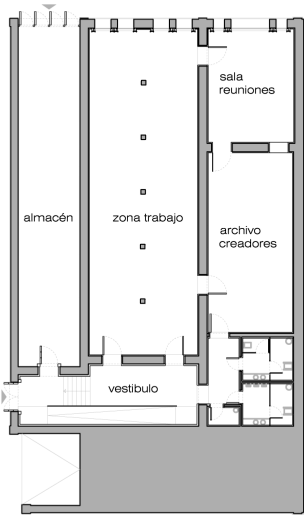
La intervención llevada a cabo en estos espacios pretende respetar una configuración espacial pre existente válida, sin adulterarla. Básicamente ha consistido en la introducción en el espacio interior de tejas planas y aparejadas previamente recuperadas de una cubierta en mal estado, la restitución de la cubierta de teja, el reforzamiento estructural del conjunto y el acabado del interior con maderas viejas que aíslan el conjunto para dar servicio a los nuevos usos de las salas. Pero lo más innovador es que se trata de un proyecto también bioclimático, porque la teja contribuye al confort térmico, acústico y sostenible del edificio, que ha sido reinventado con elementos pertenecientes a su entorno.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:

Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



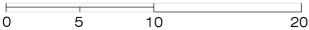
PLANTA PRIMERA



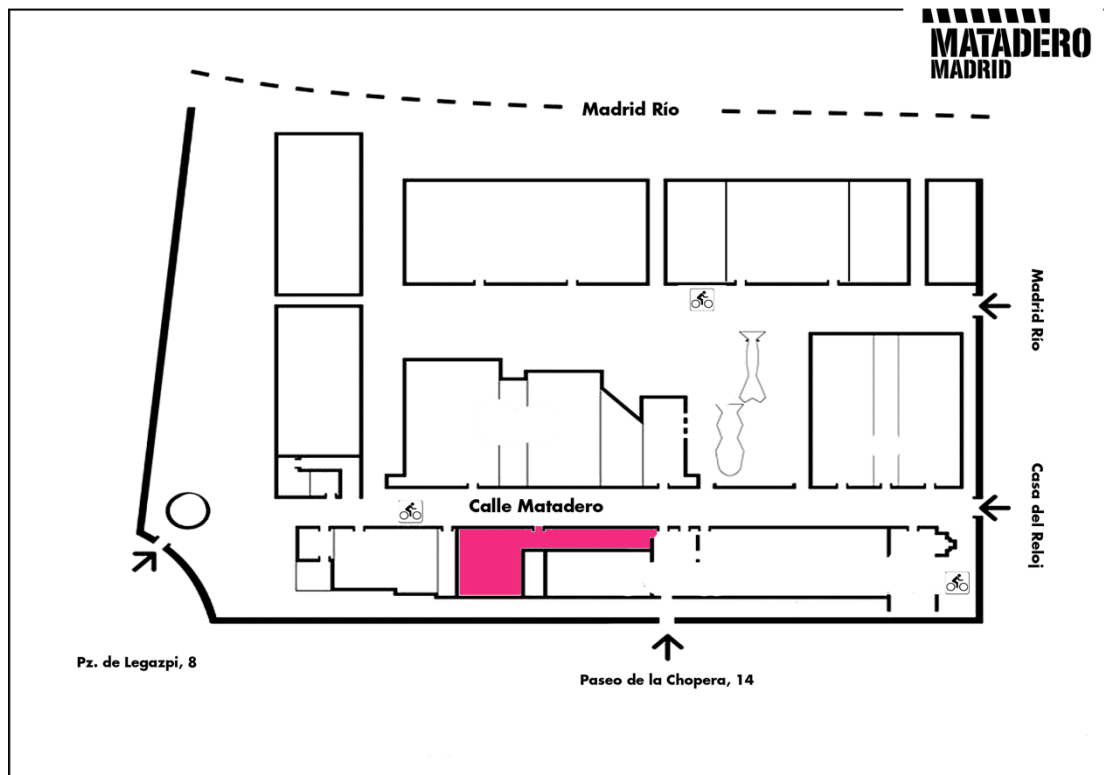
PLANTA BAJA

COORDINACIÓN MATADERO	
ESTRUCTURAS	Vigas hormigón armado Pilares hormigón armado Muros de carga
INSTALACIÓN ELECTRICA	Iluminación Tomas de fuerza
CLIMATIZACIÓN	Calefacción Aire adondicionado
INST. PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS	Extintores
MATERIALES	Paredes; paneles acusticos revest. cerámico Suelo de hormigón pulido

COORDINACIÓN MATADERO



*



Central de Diseño.

“Un espacio dedicado exclusivamente al diseño, al servicio de Madrid y sus habitantes, donde se generan todo tipo de proyectos relacionados con el diseño gráfico, industrial y de interiores. Matadero cuenta con un espacio de referencia para la difusión y promoción del diseño, concebido como una disciplina equidistante entre la economía y la cultura: diseño gráfico, diseño de producto y diseño de espacios, entendidos desde la perspectiva de una cultura transversal capaz de introducir valores creativos en la actividad económica. El centro está gestionado por la Fundación Diseñadores de Madrid y promovido por la Asociación de Diseñadores de Madrid.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“CENTRAL DE DISEÑO

ARQUITECTO/S: JOSÉ ANTONIO GARCÍA ROLDÁN

Año de inauguración: 2007

Institución de referencia para la difusión y promoción del diseño contemporáneo.

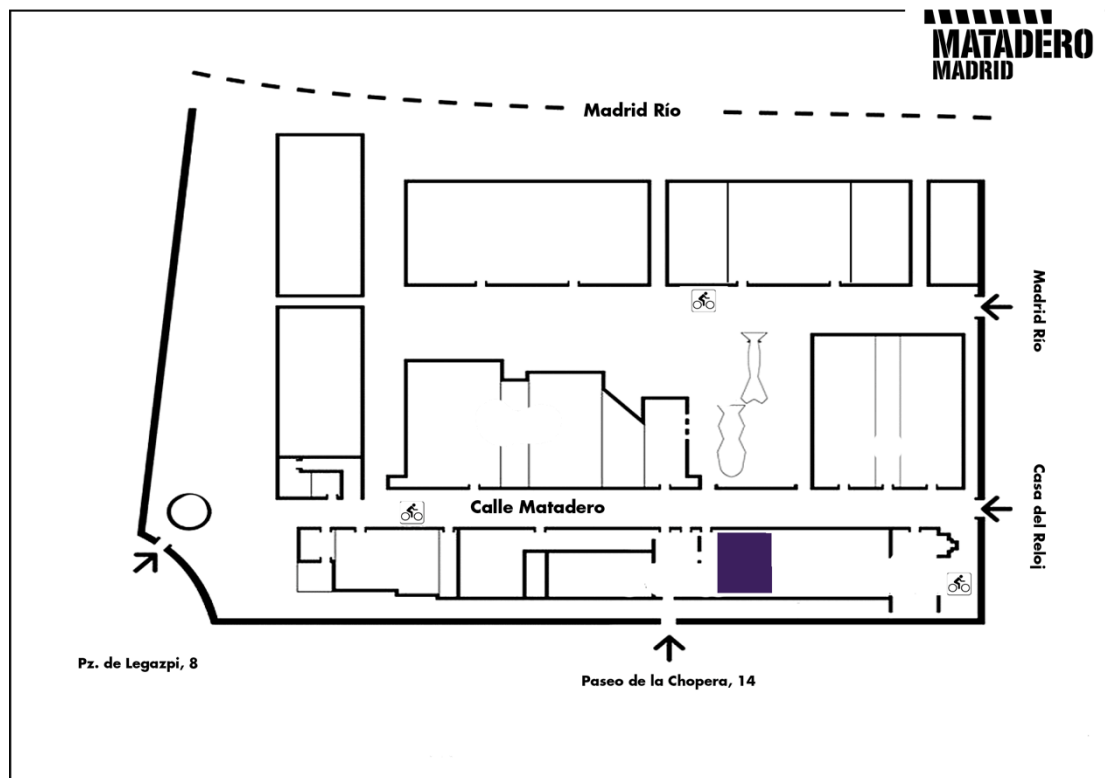
La actuación llevada a cabo en la Central de Diseño consistió en mantener la fuerza de la propia descomposición constructiva de los elementos incorporando materiales reciclados y reciclables: policarbonato desmontable para el muro luminoso, bandejas industriales de parachoques reciclados en el suelo, hierro galvanizado y vidrio. Este complejo en forma de L acoge regularmente exposiciones, festivales y talleres y en sus distintos ambientes se integran además un aula, espacio para oficinas y almacén.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



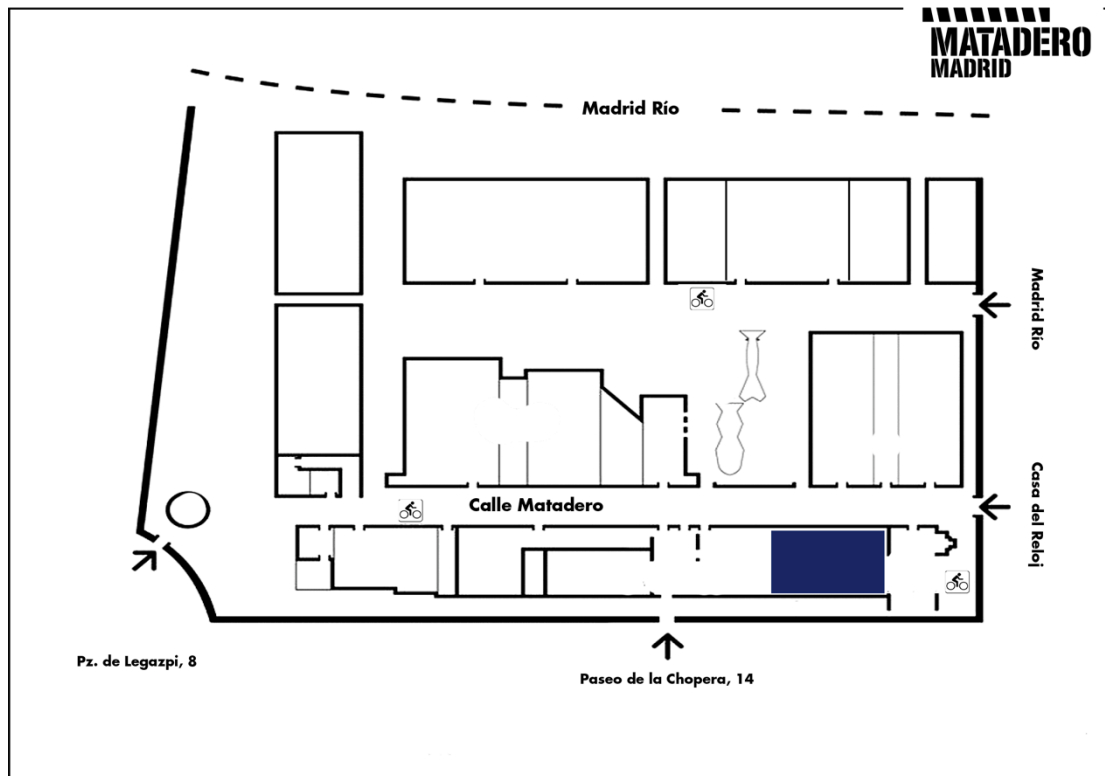
CENTRAL DE DISEÑO di_mad

*



Factoría Cultural

“La Factoría Cultural es de reciente creación en el espacio de Matadero. Es concebida como un vivero para emprendedores relacionados con el sector de las industrias culturales y creativas.”



Intermediae.

“Intermediae forma parte del grueso de Matadero y es uno de los primeros espacios que se abre al público. Destaco su archivo:

ARCHIVO MATADERO

El Archivo Matadero es un espacio de consulta e investigación desde el que acceder a la documentación física y online de los cuatro archivos que lo conforman: Archivo de Creadores de Madrid, artea, FreshMadrid y Madrid Abierto. Se trata de un punto de acceso a un amplio abanico documental sobre las diferentes formas de creación en las que trabaja cada uno de los archivos.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“INTERMEDIAE Y VESTÍBULO”¹⁸⁷

ARQUITECTO/S: ARTURO FRANCO

Año de inauguración: 2007

Espacio de interacción y diálogo cultural entre Matadero Madrid y la ciudadanía.

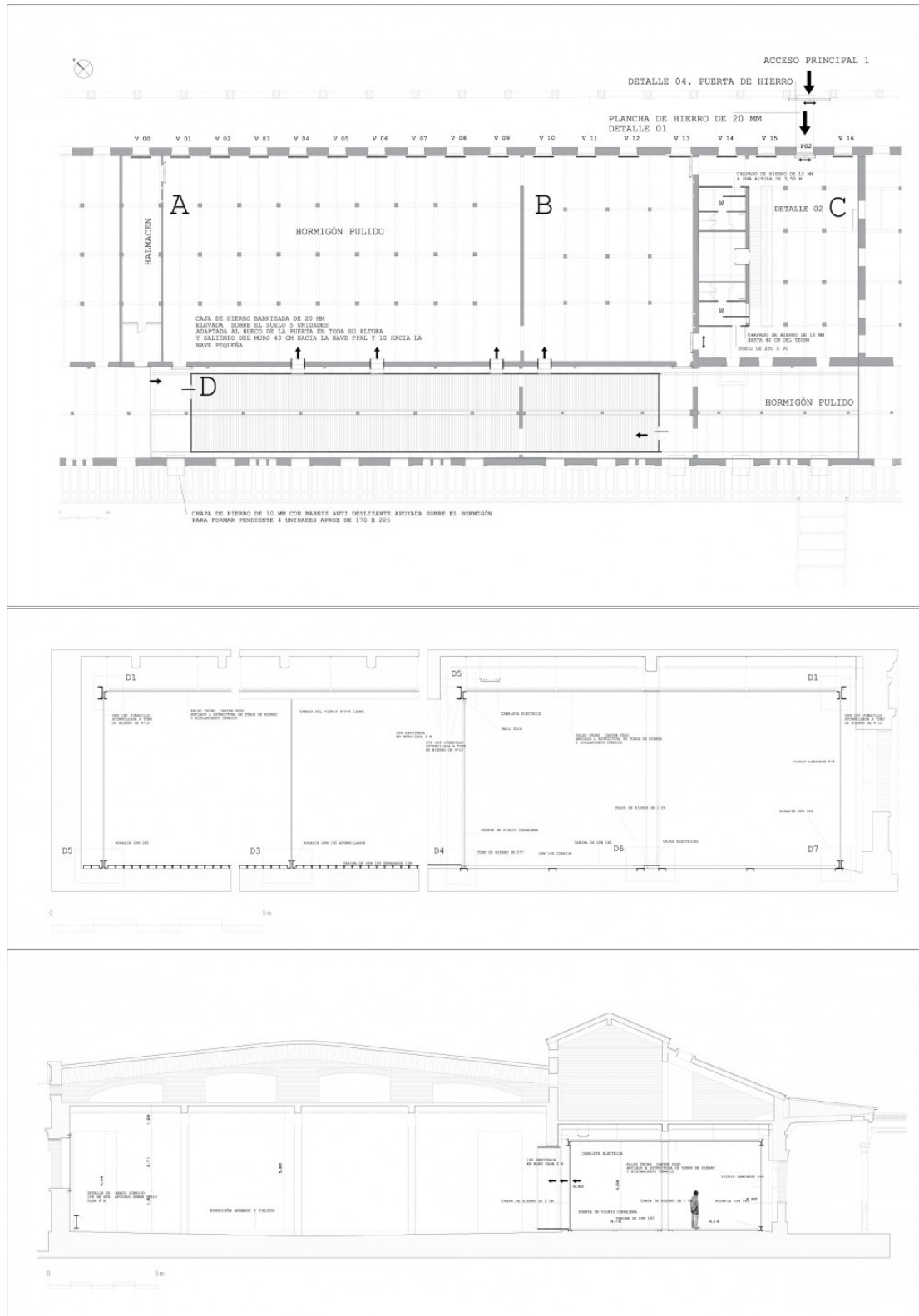
El arquitecto Arturo Franco y Fabrice Van Teslaar en colaboración con el arquitecto de interiores Diego Castellanos son los autores de la rehabilitación del vestíbulo (Paseo de la Chopera, 14) y el espacio Intermediae (nave 17c), en el que el hierro y vidrio son los materiales protagonistas, marcando la pauta.

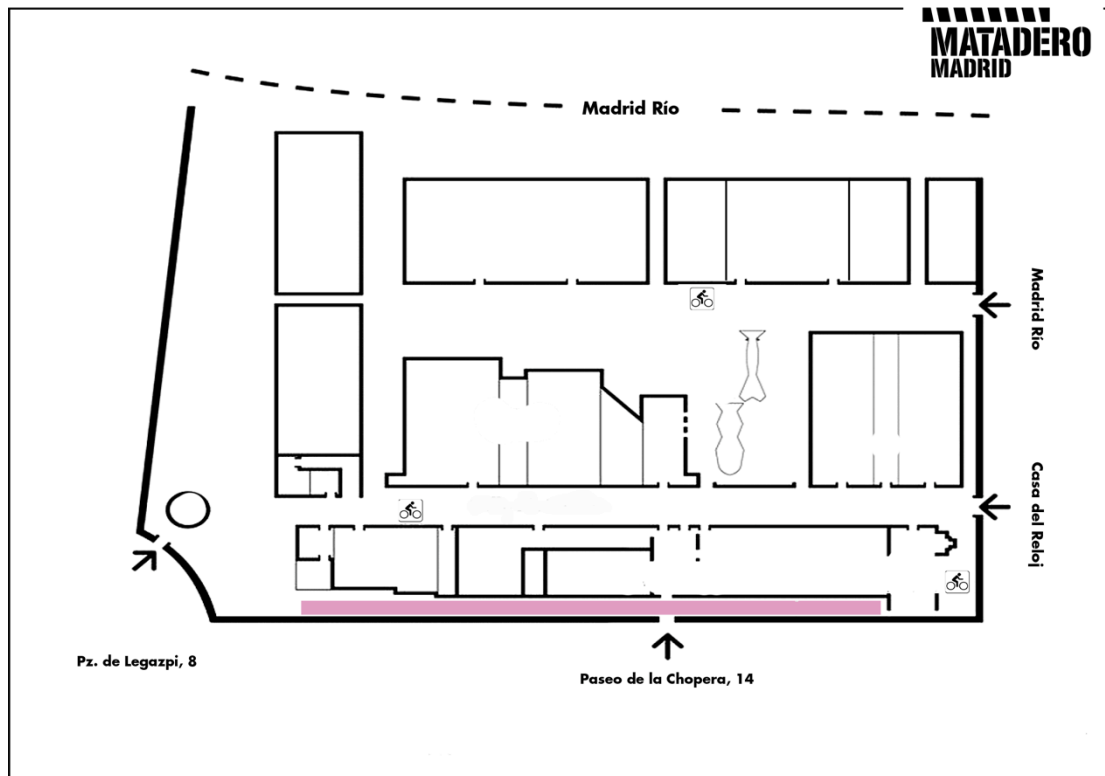
Intermediae cuenta con 2.700m² repartidos en varios espacios: dos naves diáfanas que se transforman para alojar los proyectos en curso, el terrario, el avant garden y estación futuro. El proyecto explora las posibilidades de rehabilitación de la ruina en la que se encontraba el edificio y aporta una Mirada nueva sobre la actuación en el patrimonio histórico que reduce al mínimo necesario la intervención. El concepto base del proyecto es la búsqueda de un equilibrio entre el respeto por la identidad del propio lugar y la incorporación de nuevos elementos, los necesarios para lograr transformarlo en un espacio para un nuevo uso. Para ello se eligen exclusivamente materiales industriales utilizados directamente sin sufrir apenas ninguna manipulación. El espacio parece haber aceptado su estado en proceso como definición de sí mismo.

¹⁸⁷ Actual Zona Uno.

La intervención ha merecido el Premio de Rehabilitación de Edificios de la XXI edición de Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública 2006 del Ayuntamiento de Madrid.”

Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura





“Avant Garden.

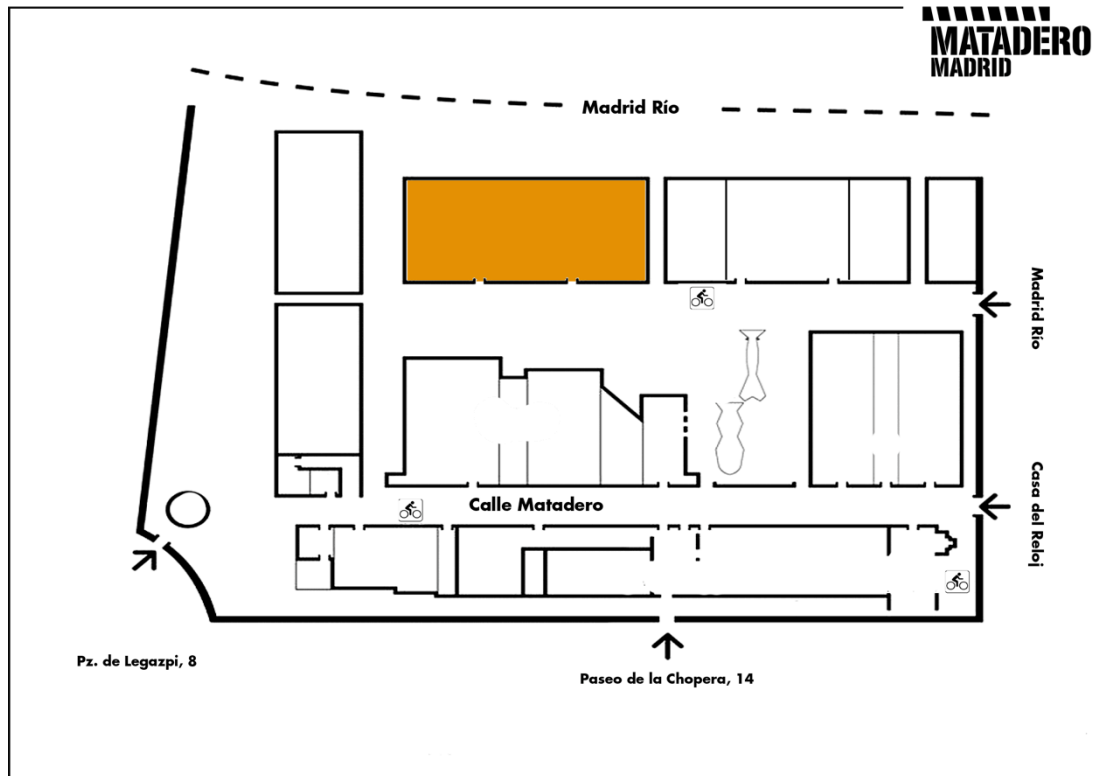
Diseñado por uno de los equipos más interesantes y reputados en el campo del paisajismo alternativo, el equipo franco-alemán atelier le balto, ofrece actividades ecológicas y participativas. Avant Garden es una rosaleta de carácter salvaje, un jardín compartido por visitantes, creadores, paseantes.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

Parte del proyecto para Intermediae.



“Nave de Música.

La nave de la Música es sede de uno de los estudios de grabación que Red Bull posee en distintas partes del mundo. En el momento de la investigación se encuentra cerrado por reformas. En este espacio se han realizado distintas iniciativas abiertas al público general relacionadas con la experiencia sonora. “

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



*

Proyecto arquitectónico

“NAVE DE MÚSICA

ARQUITECTO/S: MARÍA LANGARITA

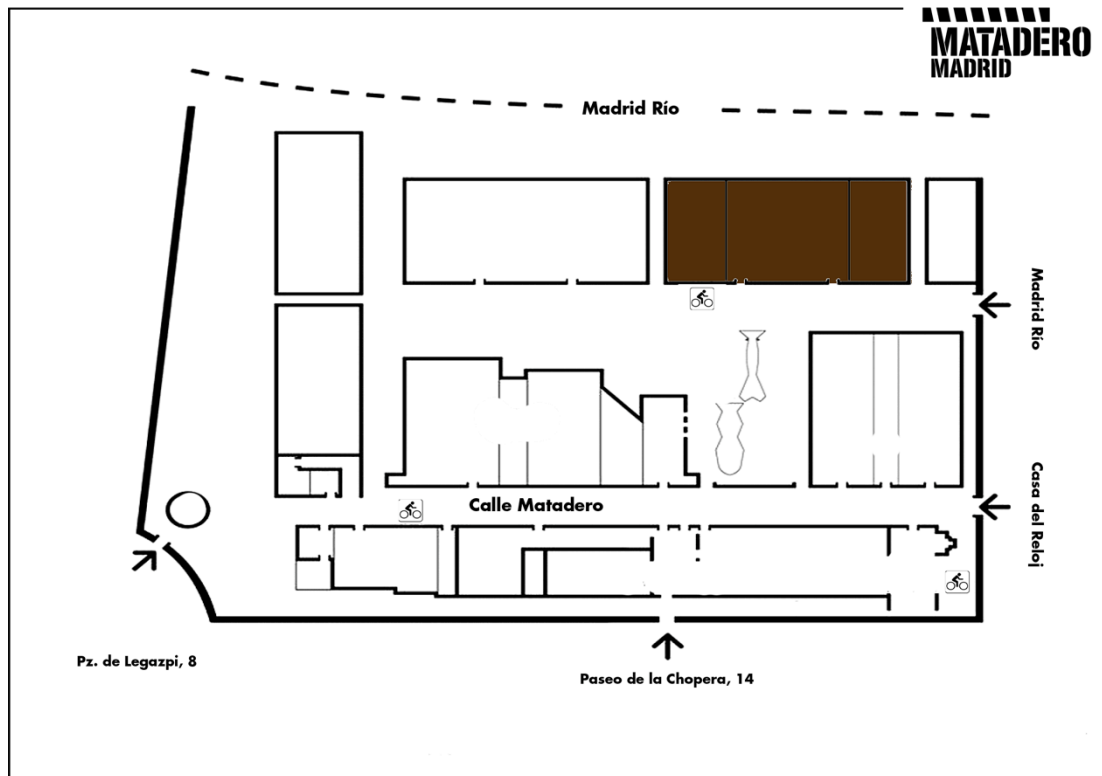
Y VÍCTOR NAVARRO

Año de inauguración: 2011

Dedicada a la música en todas sus variantes, su programación se centra en la exhibición y creación de música contemporánea.

En muchos sentidos este es un proyecto que comparte la lógica de una matrioska. No solo en el sentido físico más literal, en el que un elemento queda incorporado en otro, sino también en un sentido temporal, en el que unos espacios cobran sentido dentro de otros.

Las condiciones de partida configuraban un escenario propicio para que los jóvenes arquitectos María Langarita y Víctor Navarro crearan esta suerte de aldea de la música dentro de un edificio industrial de principios del S. XX. Una mini ciudad ajardinada con un studio de grabación, salas de ensayo, sala de reuniones, cafetería y oficinas. Todo ello construido con materiales reciclables que ocupan este espacio abierto cuidando hasta el último detalle.”



“Nave 16.

Apertura: junio 2011

Con un espacio expositivo de más de cuatro mil metros cuadrados, la Nave 16 es el corazón de las artes visuales en Matadero Madrid. Se trata de un espacio único en la ciudad, por su singularidad y dimensiones, que ofrece también la posibilidad de acoger todo tipo de eventos, gracias a la versatilidad de su arquitectura: presentaciones, grandes exposiciones, conciertos, talleres de producción de obra, propuestas escénicas o actividades sociales. Un lugar para el desarrollo de proyectos transdisciplinares. Permite, tanto a las instituciones que conforman Matadero Madrid, como a otras nacionales o internacionales, la posibilidad de llevar a cabo los proyectos más ambiciosos.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“NAVE 16

ARQUITECTO/S: ALEJANDRO VIRSEDA, JOSÉ

IGNACIO CARNICERO E IGNACIO VILA ALMAZÁN.

Año de inauguración: 2011

La Nave 16 es un espacio versátil capaz de acoger grandes proyectos multidisciplinares.

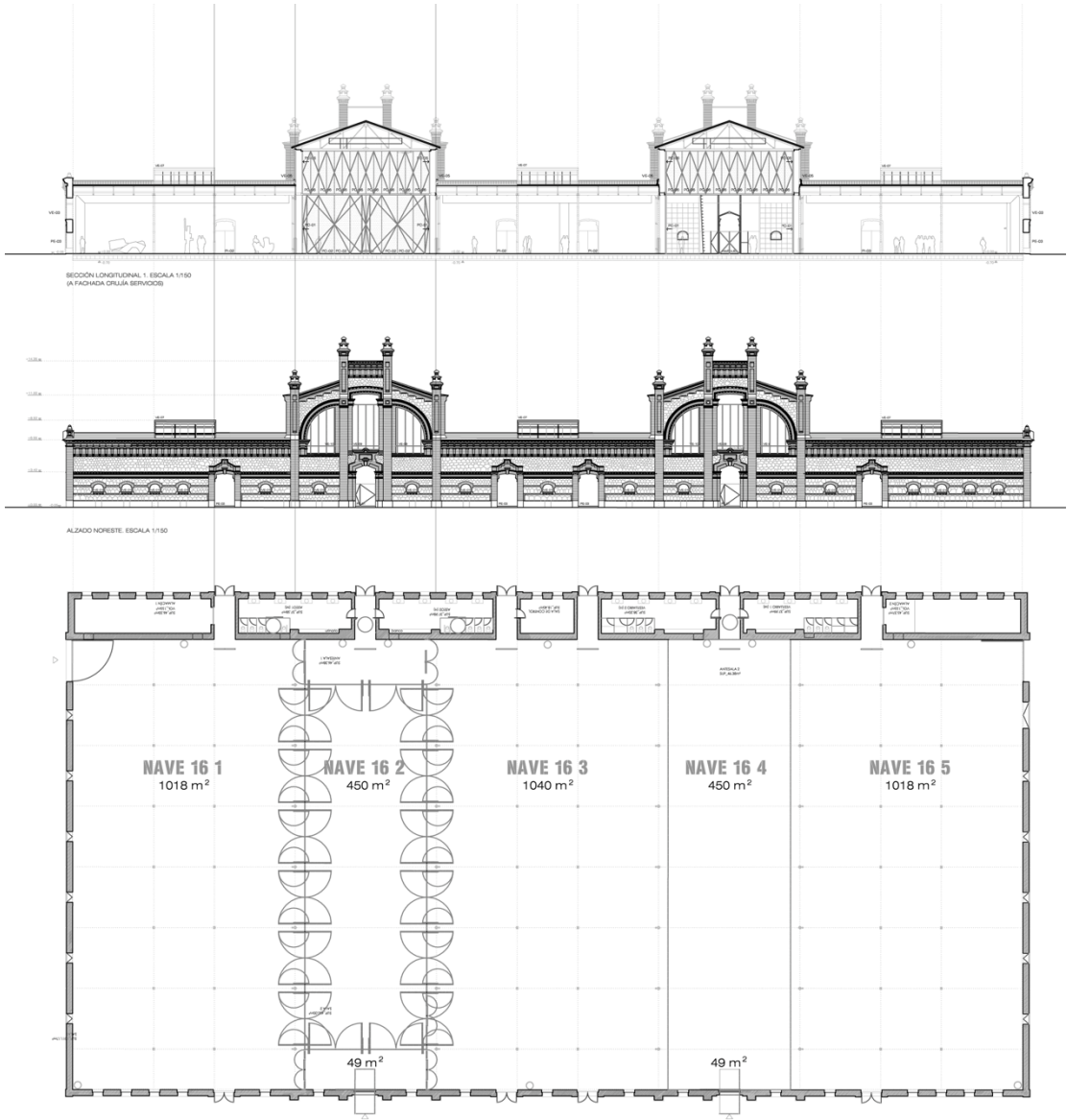
Sus más de 4.000 m² pueden ser fácilmente divididos en módulos independientes divididos por grandes paneles de acero y permitir así la programación de contenidos de forma simultánea: proyecciones, grandes exposiciones, conciertos, talleres de producción de obra, charlas, propuestas escénicas o actividades sociales.

El proyecto transforma la nave en un gran espacio expositivo versátil y polivalente, que puede funcionar como la mayor sala de exposiciones, instalaciones o actividades de artes vivas de Madrid o contrariamente, como un conjunto de espacios independientes de menor tamaño (hasta 5 salas). Esta flexibilidad se logra mediante la introducción en los dos espacios de doble altura de unos recintos de puertas de dos alturas, concebidos como una gran instalación efímera que contrasta con el carácter tectónico e imperecedero de la envolvente arquitectónica de la nave. Estas puertas, que garantizan mediante sencillos giros la total polivalencia del espacio interior de la nave, dotan igualmente a los mismos de la versatilidad lumínica y ambiental requerida en cada uno de los espacios según las características de la actividad realizada (Las instalaciones del edificio también han sido sectorizadas para colaborar con esta versatilidad espacial). El material

utilizado para realizar estas cajas de puertas es el acero, cuyo cromatismo contrasta con la superficie interior de los paramentos de la envolvente, caracterizándose así, de modo particular los dos espacios en doble altura de la nave. Cuando las puerta se abran los paramentos puros y herméticos de la caja oscura desaparecen, apareciendo la envolvente actual con su característica estructura de finos perfiles metálicos. El estrecho cuerpo adosado a la nave en su fachada hacia el río Manzanares alberga las dotaciones de servicio del gran espacio expositivo.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:

Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



NAVE 16	
ESTRUCTURAS	Vigas y pilares metálicos Muros de carga
INSTALACIÓN ELECTRICA	Iluminación Cuadros electricos
CLIMATIZACIÓN	Calefacción Aire acondicionado
INST. PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS	Extintores Detección de humos BIES Rociadores
MATERIALES	Paredes ladrillo y piedra vista Suelo de hormigón pulido

NAVE 16

PLANTA SECCION Y ALZADO

0

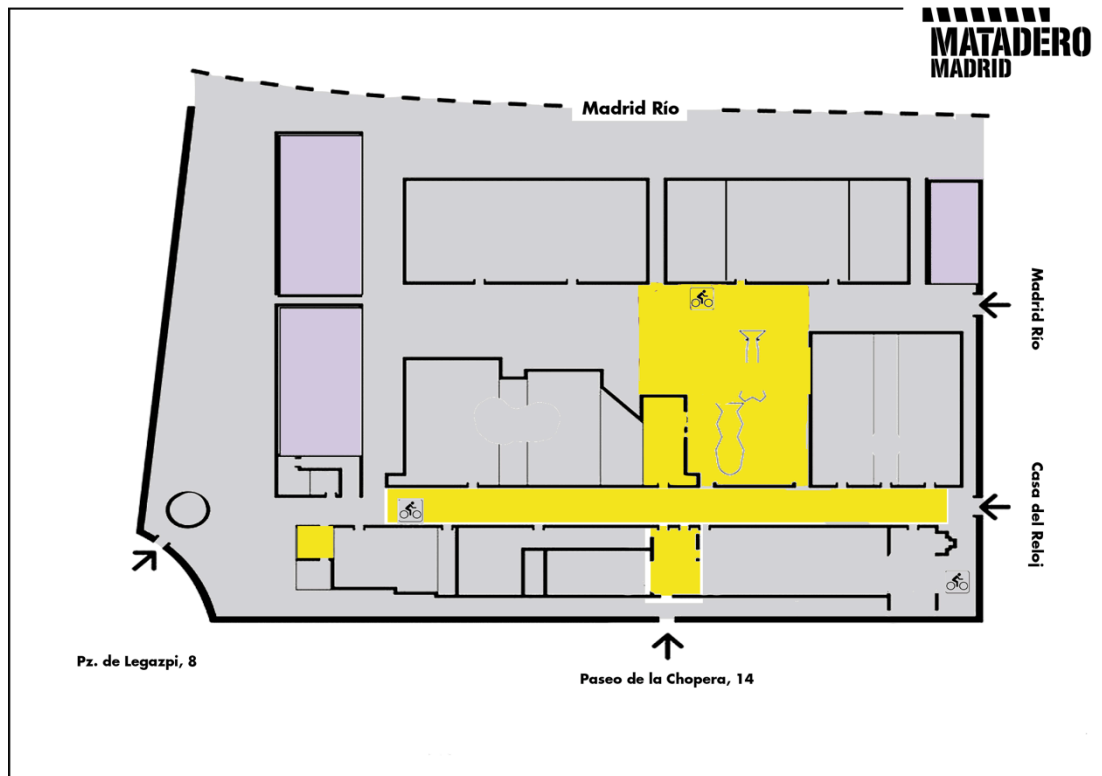
5

10

20

*

9.3. Espacios de socialización.

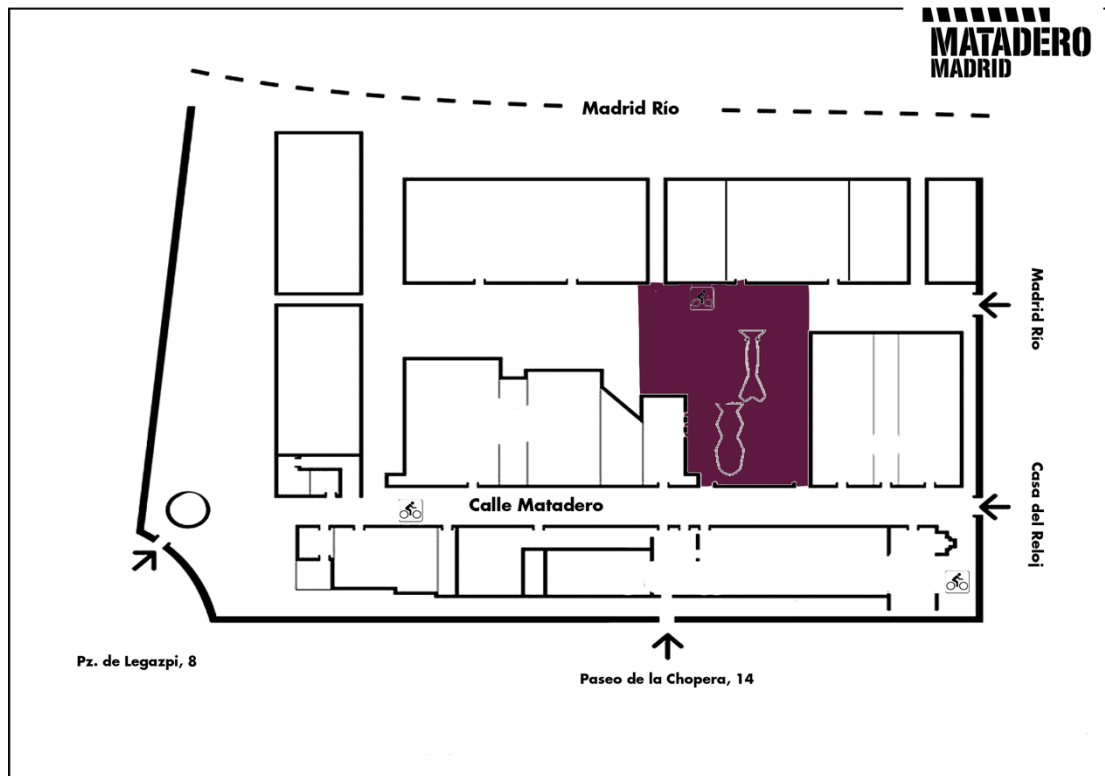


Tipología del espacio: socialización.

La importancia de estos espacios dedicados a la interacción social es capital para entender bien lo que significa para la Nueva Cultura la necesidad del *disfrute* y la colectividad, como elementos imprescindibles para que la experiencia cultural sea completa.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura





“Plaza Matadero.

Se sitúa en el centro del recinto y sirve como distribuidor de los distintos edificios que componen Matadero. Se ha utilizado para distintas actividades al aire libre en eventos o proyectos que después han pasado a formar parte de su paisaje. En ella se han realizado varias ediciones del Día de la Música, así como otros festivales.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

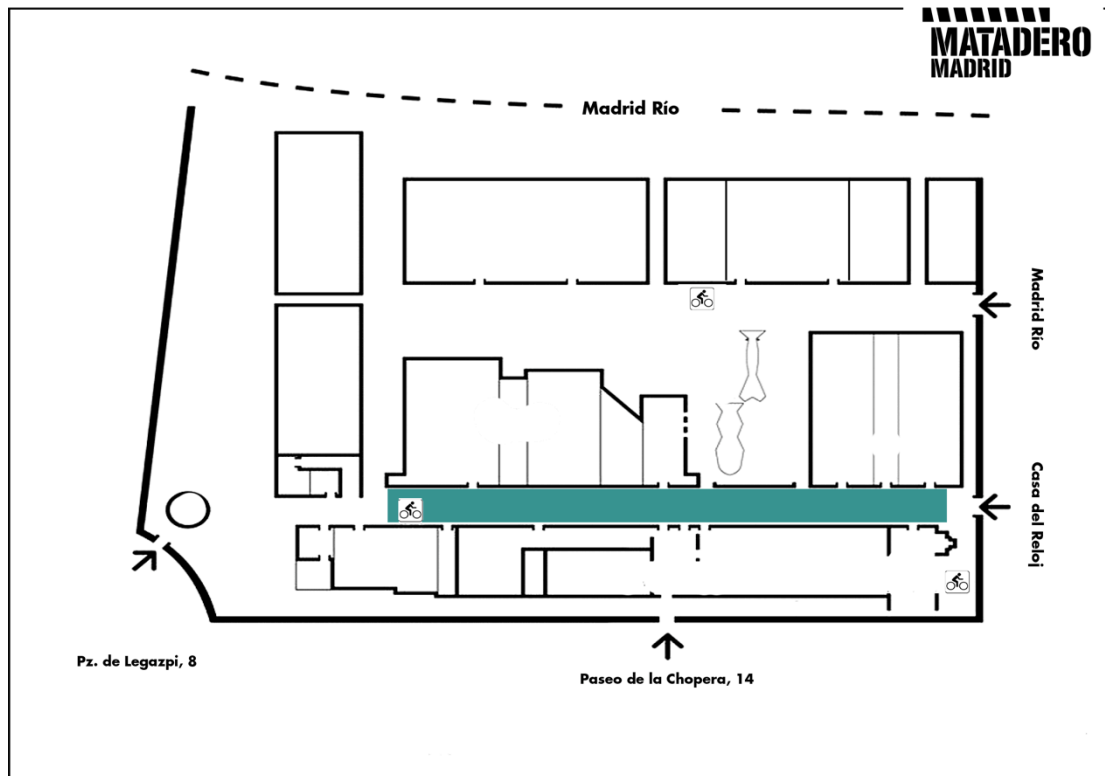
“ESCARAVOX

ARQUITECTO/S: ANDRÉS JAQUE ARQUITECTOS

Año de inauguración: 2012

dos unidades de una espectacular estructura móvil que lleva por nombre Escaravox y que es al mismo tiempo un espacio escénico, área de juegos, zona de descanso y refresco, sistema de sonido y pantalla de proyecciones. Construidos sobre los sistemas de riego móviles utilizados en las grandes explotaciones agrícolas, los Escaravox cuentan con pantallas, altavoces, vegetación, sombrillas. Escaravox es algo así como una gigantesca navaja suiza del ocio, llamada además a romper la tradicional barrera entre artistas y público, que permite a ambos programar sus propias actividades, actuar e interactuar de un modo libre, original y creativo.

La disposición de los Escaravox, móviles, se transforma por temporadas, otorgando a la Plaza Matadero distintas configuraciones según las necesidades del centro.”



“Calle Matadero.

Tanto individual como conjuntamente, estos espacios se emplean para dar cabida a grandes acontecimientos artísticos: espectáculos de danza, teatro o circo, conciertos y grandes intervenciones artísticas al aire libre. La Calle y Plaza Matadero son igualmente punto de encuentro y espacio de socialización del conjunto del recinto.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

“PLAZA Y CALLE MATADERO

ARQUITECTO/S: GINÉS GARRIDO, CARLOS RUBIO Y

FERNANDO PORRAS

Año de inauguración: 2011

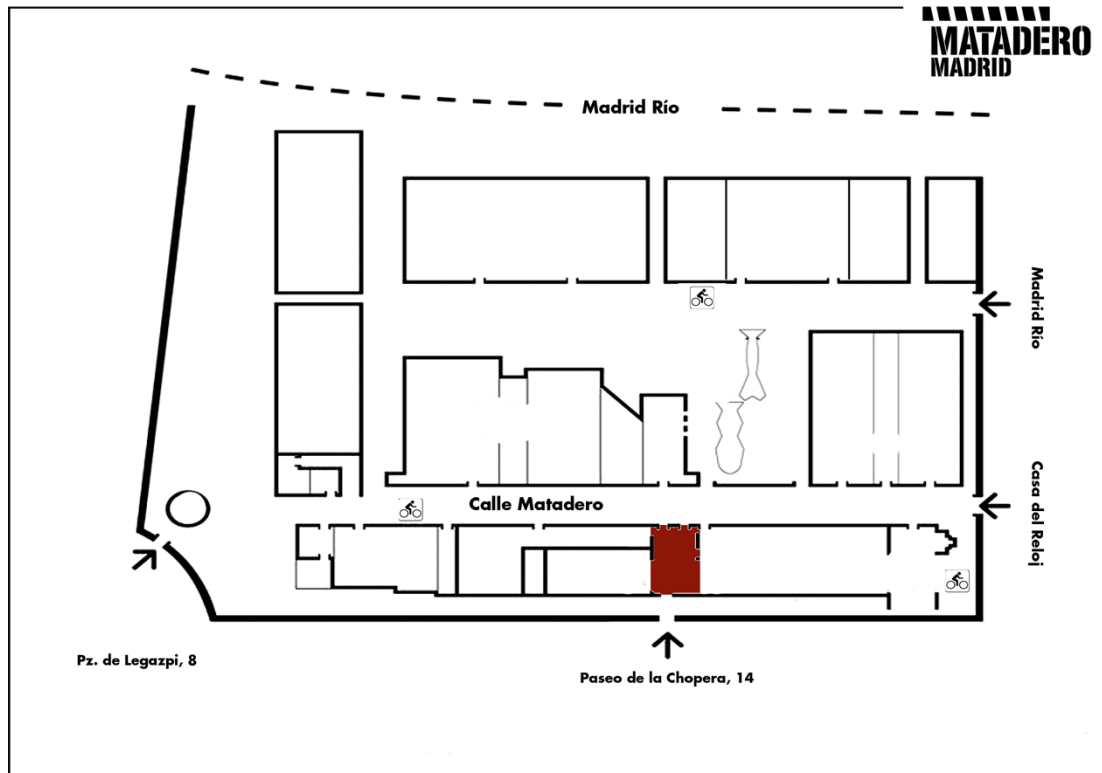
Un punto de encuentro y socialización capaz de acoger grandes eventos al aire libre. Matadero no sólo cuenta con edificios singulares: el espacio entre las naves es igualmente interesante por sus dimensiones y calidad urbana.

Estos dos espacios, Plaza y Calle, comprendidos entre las naves de Matadero Madrid funcionan como el gran ágora y el foro del centro cultural. Son dos espacios de acceso público que articulan la distribución de las diferentes instituciones que conviven en Matadero permitiendo su acceso desde distintos puntos, la Plaza de Legazpi, el Paseo de la Chopera, la Junta de Arganzuela y Madrid Río. Un espacio polivalente que puede acoger un gran abanico de manifestaciones, presentaciones y actividades.

La Calle Matadero se configura como una calle de adoquín y aceras de granito, en distinto plano. Asimismo se considera que esta calle “peatonal” es idónea para espacio estancial.

La Plaza Matadero se configura como un gran espacio vacío y libre sin arbolado, porque identifica Matadero Madrid, no hay en Madrid un espacio semejante, y la acción cultural exterior debe ser una de las grandes bazas de Matadero.

Desde verano de 2012 la Plaza Matadero cuenta con los Escaravox, dos estructuras realizadas a partir de estructuras de riego modificadas y que acogen todo tipo de manifestaciones artísticas y lúdicas.”



Zona Uno.

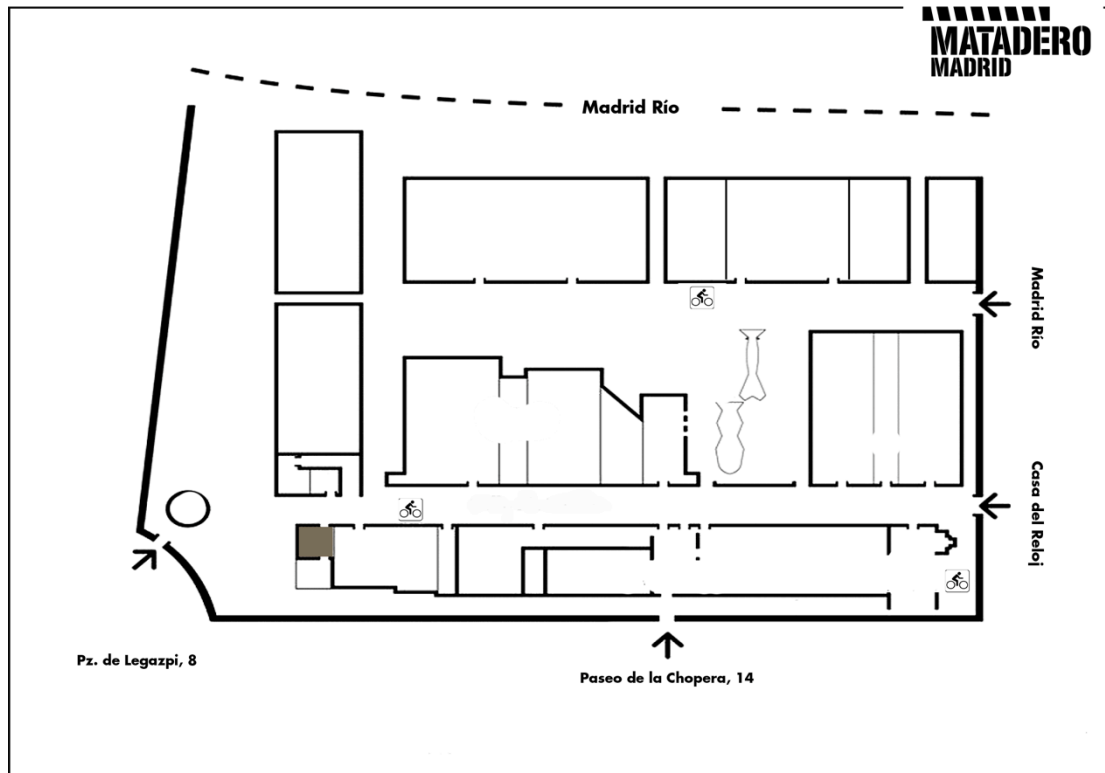
“Esta zona corresponde al distribuidor de Matadero en la entrada a las instalaciones por Intermediae. En la a parte de un espacio destinado a la información se sitúan las taquillas del Español y otros objetos como la Bellamatic, máquina expendedora de revistas.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

Incluido en el proyecto arquitectónico de Intermediae.



Cantina.

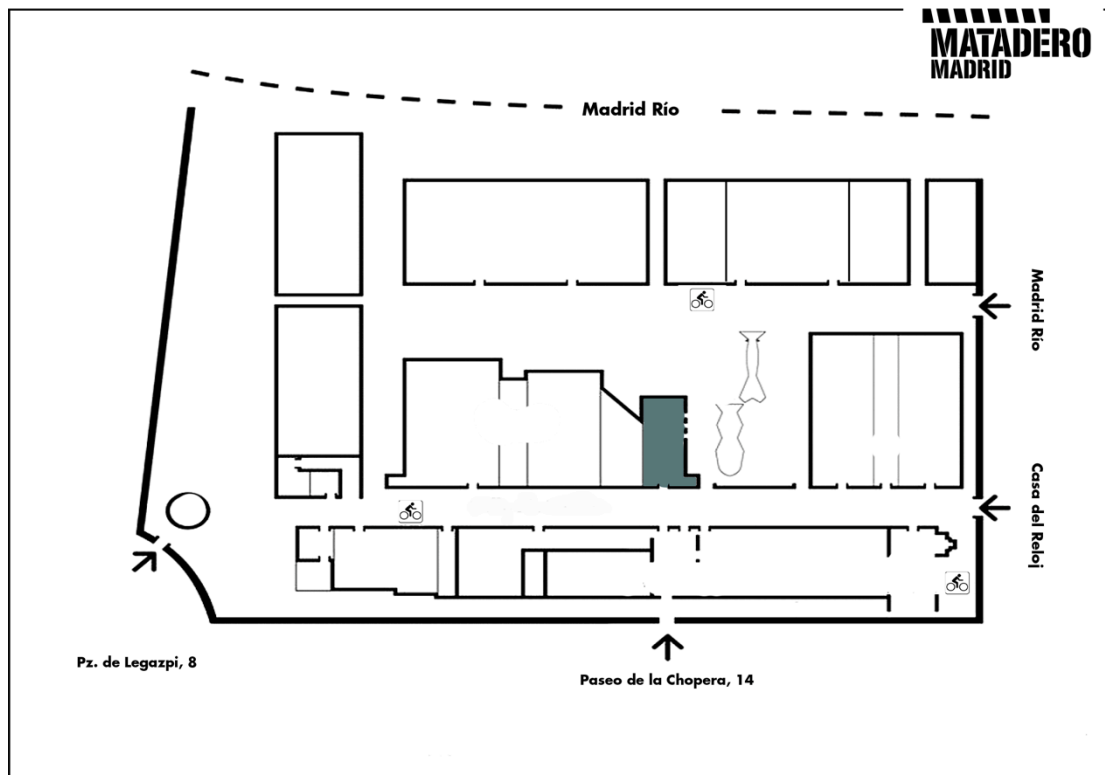
“La cantina es un espacio situado en el recinto de la cineteca. Es utilizado como espacio de socialización. También se han realizado distintos eventos no sólo relacionados con la gastronomía.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



Proyecto arquitectónico

Incluido en el proyecto arquitectónico de la Cineteca.



Café-teatro.

“Espacio de socialización situado en el recinto de las Naves del Español que también ha sido sede de eventos no meramente gastronómicos.”

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:
Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura

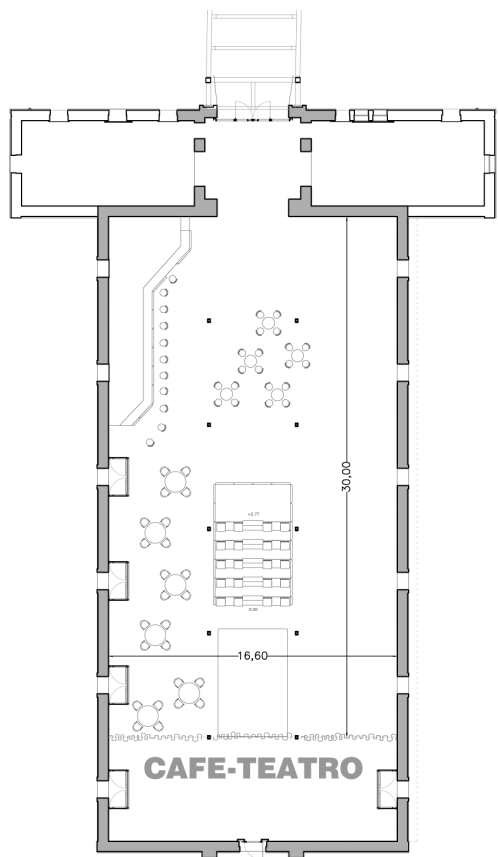
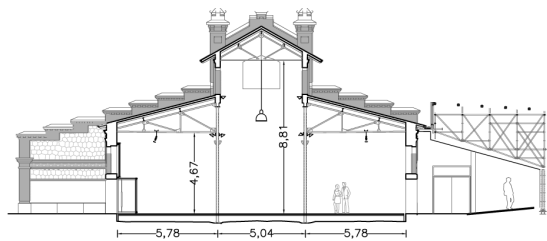


Proyecto arquitectónico

Proyecto de las Naves del Español.

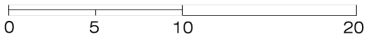
Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano:

Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura



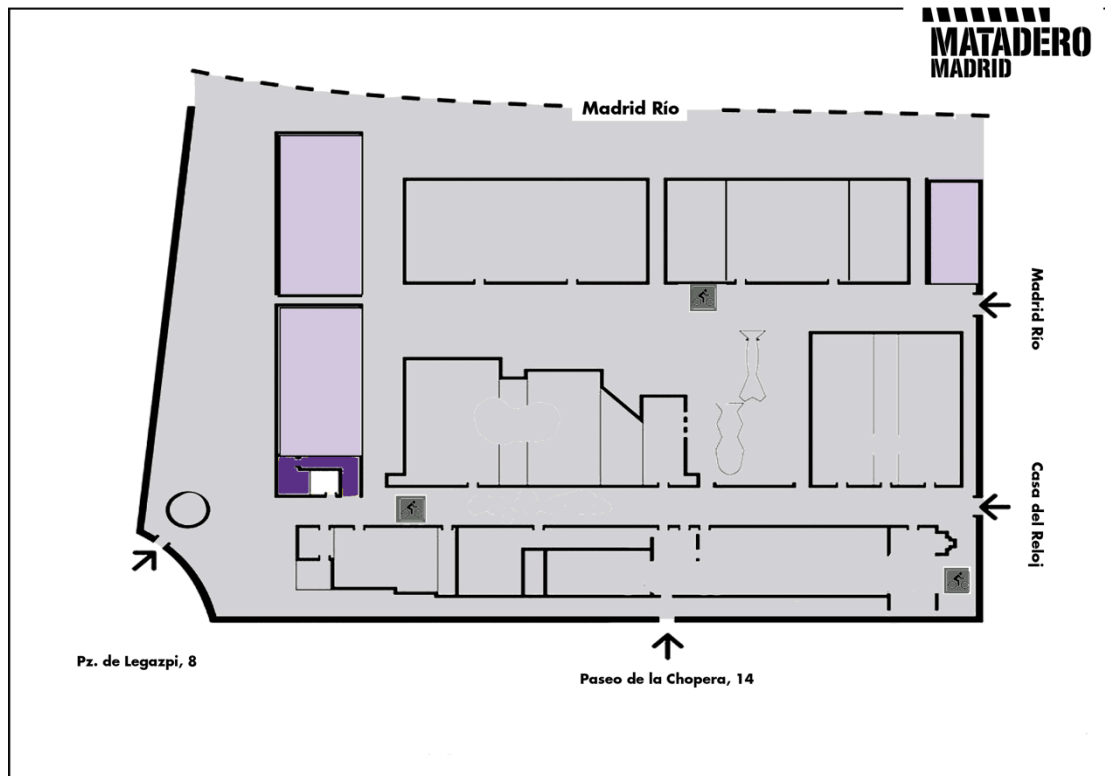
CAFÉ - TEATRO	
ESTRUCTURAS	Cerchas metálicas Pilares metálicos Muros de carga
INSTALACIÓN ELECTRICA	Iluminación Tomas de fuerza
CLIMATIZACIÓN	Calefacción Aire acondicionado
INST. PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS	Extintores Bocas de incendios Detección de humos
MATERIALES	Paredes enfoscadas Suelo de tarima madera Techo de paneles metálicos

CAFE-TEATRO
PLANTA Y SECCIÓN TRANSVERSAL



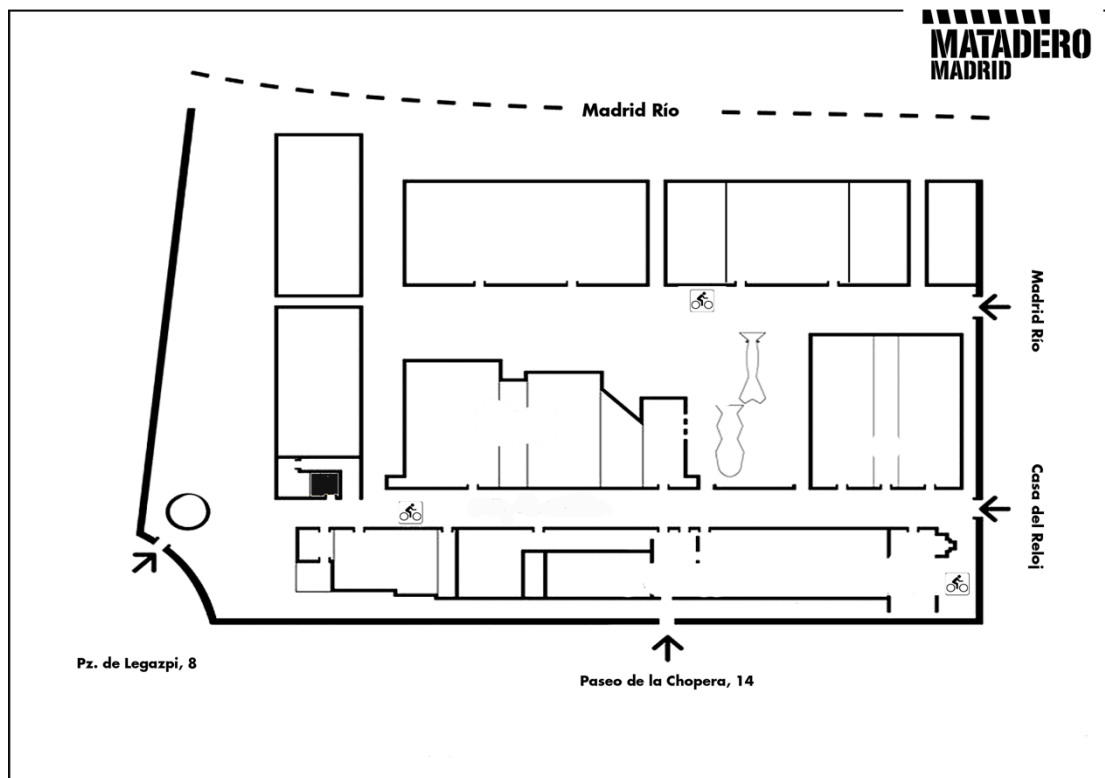
*

9.4. Otros espacios

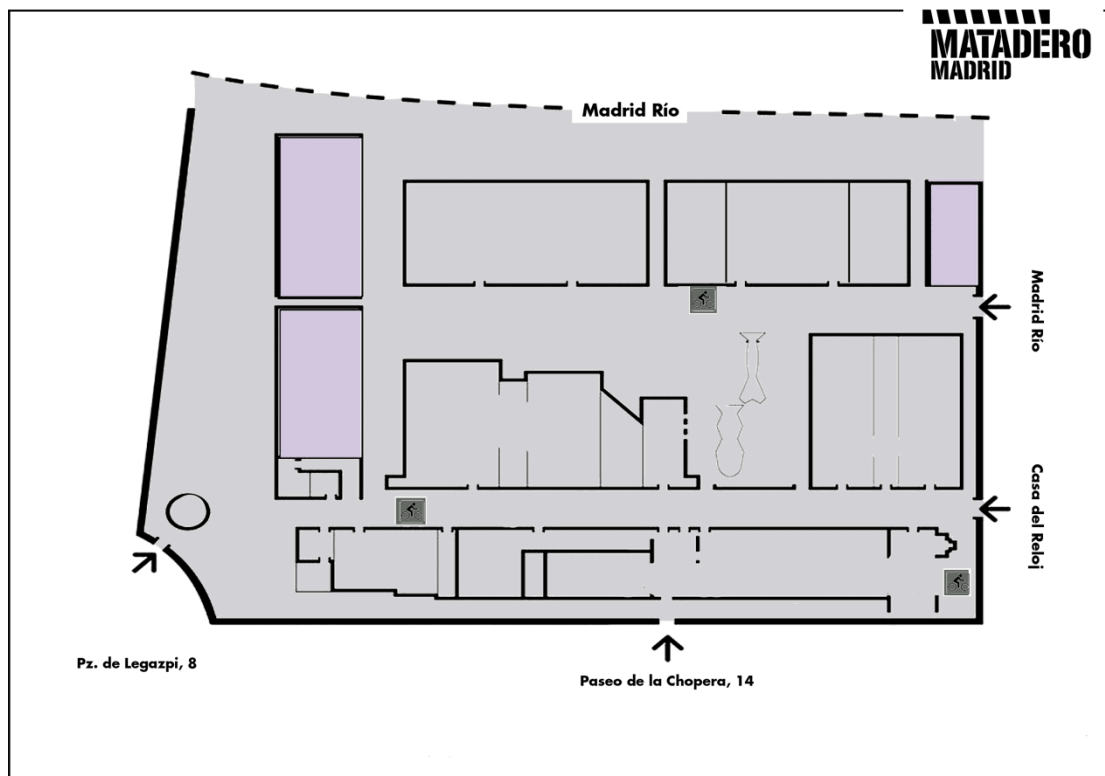


Tipología del espacio: Organización.

Como apuntaba en las primeras páginas de este epígrafe, uno de los motivos de selección de este centro y no otro se establece en torno a la configuración de una estructura jerárquica. Veremos si es o no necesaria esta forma de organización para el buen funcionamiento del espacio.

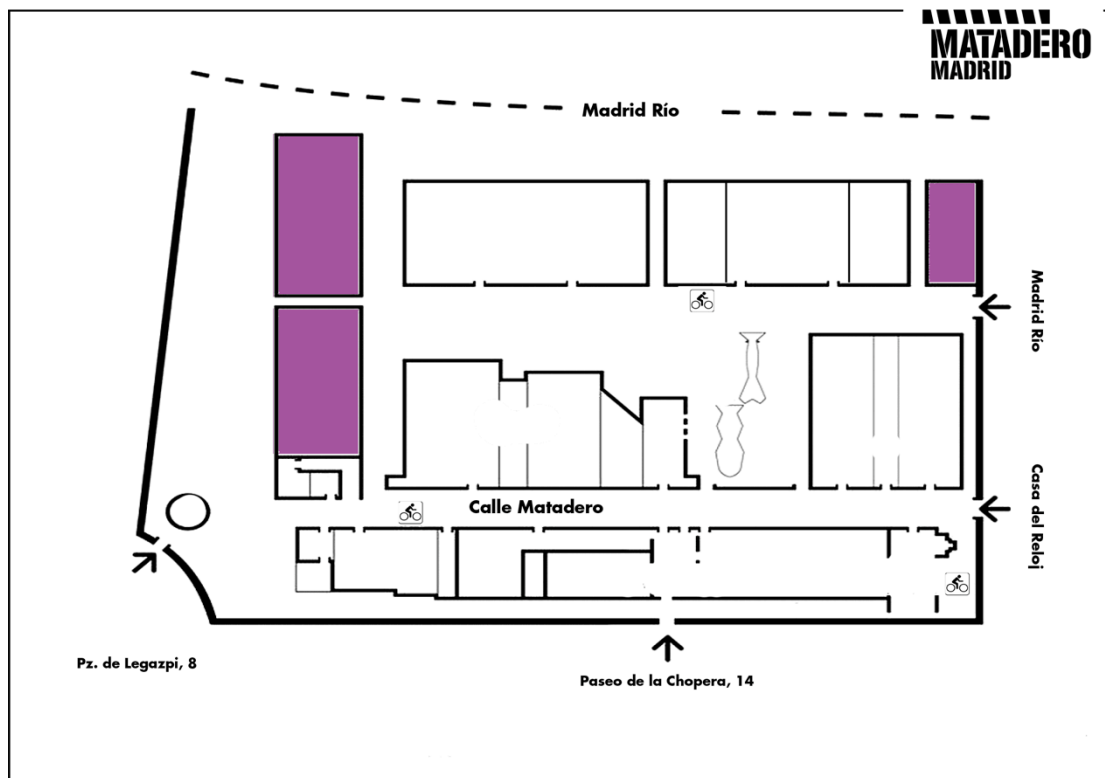


Oficina. Coordinación.



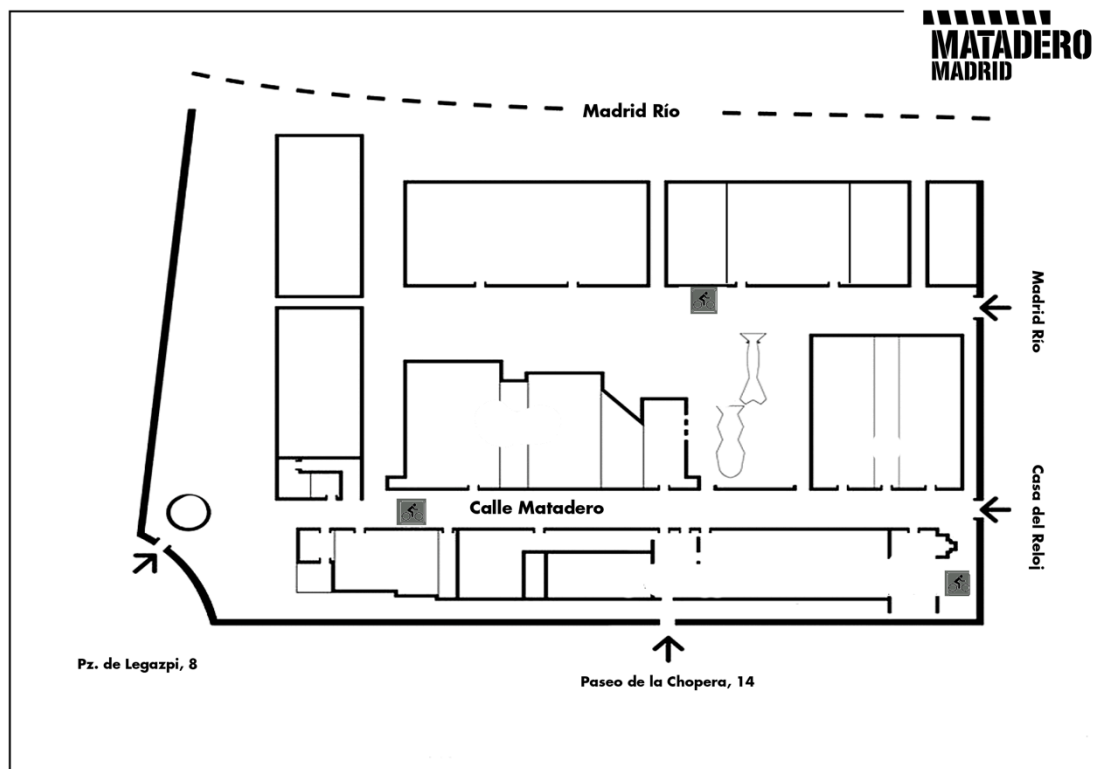
Otros.

En este apartado se señalan aquellos espacios de Matadero Madrid que no han sido rehabilitados todavía, y destaco como característica que da identidad al recinto, a la altura de otros espacios, la elección de aparcamientos para bicicletas.



NS/NC.

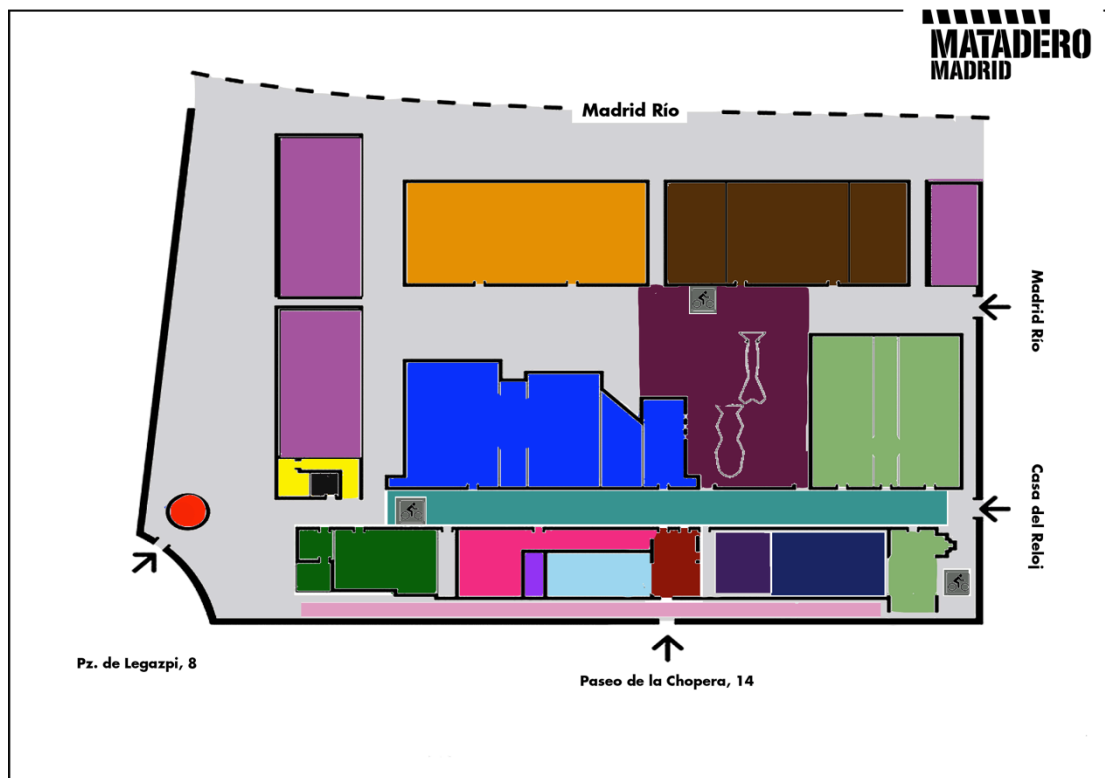
Espacios aún por rehabilitar.



Bicis.

Tomo estos aparcamientos como característica del compromiso ecológico que posee en entro Matadero. Se organizan diversas actividades entorno a ello, como el Festibal con b de bici¹⁸⁸.

¹⁸⁸ www.mataderomadrid.org



Plano general del recinto Matadero Madrid.

10. Recogida de datos sobre Matadero Madrid

[En este apartado se da cuenta de los diferentes canales que se han utilizado para recopilar información acerca del centro.]

10.1. La recepción mediática: prensa y revistas

Los medios de prensa consultados, seleccionados y de los que se ha analizado su contenido son: El País, El Mundo, el ABC y Público. También se ha incluido por su importancia y la relevancia para el estudio un artículo del NY Times.

El periodo seleccionado abarca desde enero de 2000 hasta el mes de noviembre de 2014.

Aplicando la técnica sociológica cualitativa de análisis de contenido sobre los datos obtenidos se ha llegado a las siguientes conclusiones acerca de la visión de los medios de comunicación escritos sobre el recinto Matadero Madrid:

Primero, antes de la concreción del proyecto para este centro, se habla de múltiples propuestas cuya finalidad era principalmente la explotación económica del espacio. Una vez se afianza el proyecto actual, del cual hay que decir que su proyección no era clara para los medios, ni exacta, en un primer momento, sino que se ha ido conformando con el tiempo y el desarrollo de los acontecimientos.

El proyecto pretendía ser la parte final correspondiente al eje del Paseo del Arte que se compone de los museos Thyssen, El Prado y El Reina Sofía. Sin embargo, por una cuestión de lejanía geográfica, esta idea solo puede ser observada desde un plano o viendo la ciudad desde el aire. La realidad a pie de calle es que no se encuentra integrado en este eje del Paseo del Arte de la ciudad de Madrid. Sin embargo, desde su creación se ha ido insertando

cada vez más y mejor en su propio entorno, el barrio de Arganzuela, y creando, con su ampliación y rehabilitación, la consolidación del proyecto Madrid Río a orillas de, Manzanares. De hecho su arquitectura, es decir, la rehabilitación del espacio, respetando el estilo neomudejar original y empleando materiales contemporáneos que prácticamente no cambian el carácter propio. Este espacio se ha convertido en un ejemplo y ha sido galardonado con el premio FAD de arquitectura 2012.

Desde su apertura se ha buscado generar currículum entre sus muros siendo sede de importantes citas anuales de la capital como los Veranos de la Villa, Fringe, PhotoEspaña o La Noche En Blanco. Así como ofrecer al público personajes influyentes del panorama nacional e internacional en los montajes de las Naves del Español.

En este hilo se ha buscado el máximo de la contemporaneidad, que desde los medios es observado en relación al centro como un espacio que consigue situarse a la vanguardia, pero que a su vez deja fuera a una gran mayoría de público.

Su funcionamiento mixto de coproducción entre instituciones públicas y privadas es un ejemplo dentro y fuera de nuestras fronteras. Este tipo de producción de proyectos culturales para la ciudadanía es concebido como puntero y está teniendo repercusiones en otros centros de características similares.

También la prensa destaca la presencia del espíritu lúdico en sus actividades ofreciendo al visitante un tiempo de ocio que abarca múltiples perfiles. No es

un centro cultural el uso, y en él pueden realizarse otras acciones que se relacionan con la cotidianidad de los ciudadanos que pasean por su plaza.

Se hace notar la ecología como parte de la cultura, ya que Matadero no sólo dedica espacios para exposiciones, conciertos y obras de teatro, si no que es también un espacio en el que se realizan actividades relacionados con huertos urbanos, intercambios de semillas y especies verdes.

Finalmente citar como los medios de prensa escrita se hacen eco de Matadero como un centro transdisciplinar que de algún modo es subversivo dentro de la norma.¹⁸⁹

¹⁸⁹ La selección de noticias realizada en la investigación se incluye en la carpeta “HEMEROTECA” de la versión en DVD de la Tesis Doctoral.

10.2. Autoimagen del centro: textos institucionales

El apartado de textos propios corresponde a dos vertientes: La primera de ellas es la de aquellos textos que ofrece el propio recinto a través de los folletos y, sobre todo desde su página web principal, y dentro de cada una de las dedicacas a cada institución, en las que el centro se presenta a sí mismo o puede darnos pistas en relación a sus principios y otros datos que guían el centro.

En este caso la técnica sociológica cualitativa empleada es el análisis de contenido, al igual que en la recepción mediática.

La segunda vertiente de estos textos propios corresponde a las entrevistas en profundidad realizadas a su directora, Carlota Álvarez-Basso y a otros miembros que constituyen el recinto.

Los primeros textos propios pueden descargarse en formato .pdf directamente de la página web del centro www.mataderomadrid.org Así las transcripciones de las entrevistas en profundidad pueden encontrarse en los anexos del presente volumen. Pasemos ahora a enumerar las conclusiones extraídas respecto al centro por esta vía.

Matadero Madrid se presenta como un centro cultural perteneciente al Ayuntamiento de Madrid cuya apertura tuvo lugar en 2007. Su modelo es la coproducción público-privada. Se define a sí mismo como un laboratorio para la creación contemporánea multidisciplinar. Así como se encuentra vinculado a su entorno y a la ciudad de Madrid. Pretende ser un “catalizador social, urbanístico y cultural.”

La imagen de la persona que se acerca a sus instalaciones es la del Prosumidor. La edad del mismo se sitúa entre los 20 y los 40 años, es decir, población joven con estudios universitarios. Aunque dentro de sus líneas encontramos la de generar actividades que interesen a edades comprendidas entre los 0 y los 99 años.

Dan especial importancia a la remodelación del propio espacio, prueba de ello son los distintos premios de arquitectura obtenidos por la institución.

Desde 2011 a 2013 puede observarse un gran aumento del número de actividades, así como del número de visitantes. Coincidiendo con estos años el centro ha crecido en cuanto al número también de instituciones que integran el recinto.

Las distintas entidades se dividen en aquellas que pertenecen a Madrid Destino (empresa pública creada en enero de 2014), y las que pertenecen al ámbito privado. Son cuatro y seis respectivamente.

Matadero también se componen de una comunidad de usuarios en internet y las redes sociales. Incluso cuenta con su propia aplicación, que permite al usuario estar al tanto de todas las actividades y novedades del centro. El rango de edad de éstos es de los 25 a los 35 años.

Finalmente resumiremos los puntos sobre los que se enfoca el recinto Matadero Madrid y que conforman sus principales objetivos como institución:

1. Construir un tejido creativo social
2. Ser sede de estímulo para la creación contemporánea
3. Promocionar la formación y la reflexión.

4. Abogar por la universalidad de públicos y la participación ciudadana
5. Generar un esfuerzo de trabajo colectivo entre las diferentes entidades que conforman el recinto.
6. Integrarse en el entorno, con Madrid Río.
7. Crear redes nacionales e internacionales.

Destacaré para finalizar aquello que de sí mismo promulga el centro tres puntos:

En primer lugar el centro se propone como un espacio abierto en el que libremente cualquier ciudadano puede acercarse a comunicar su proyecto. El recinto estudiará su propuesta y el centro podrá ofrecerle su infraestructura y el soporte de una institución de sus características.

En segundo lugar Matadero se propone como un espacio que tiende a la autogestión de los proyectos, en la línea de las últimas tendencias de producción artística y cultural en el panorama contemporáneo.

Y por último rescato una de las frases de la entrevista con su directora Carlota Álvarez-Basso. “Matadero es una comunidad de vecinos, y yo solo soy la presidenta de esa comunidad.” Su directora, al utilizar esta expresión me refería un conjunto de normas de convivencia que todas las entidades que forman el centro debían respetar para el buen funcionamiento de las mismas. Pero, que sin lugar a dudas, la programación de las actividades y la gestión de cada uno de los espacios se realiza de forma totalmente independiente y autónoma.

10.3. El público: receptores de la producción cultural

La técnica sociológica cualitativa utilizada en este caso son los grupos de discusión. Para este estudio sobre Matadero Madrid he realizado un total de ocho grupos de discusión correspondientes a diferentes sectores, a saber:

Niños y adolescentes, jubilados, vecinos del barrio de Arganzuela, clase trabajadora obrera, familias, alumnos universitarios de arte y jóvenes entre veinticinco y treinticinco años con estudios universitarios.

La guía para el diseño y la interpretación de los datos obtenidos a través de esta técnica corresponde al libro de Ibañez incluido en la bibliografía¹⁹⁰.

Las preguntas utilizadas como pauta comunes a todos los grupos de discusión han sido las siguientes:

1. Si yo fuera extranjera y no conociese Matadero ¿Cómo me lo describiríais? ¿Qué es Matadero?
2. ¿Cuál es vuestra relación con el centro?
3. ¿Qué opináis de su programación?
4. ¿Cuál es su visibilidad?
5. ¿De las actividades en las que habéis participado alguna os ha cambiado en algo? ¿Qué habéis aprendido?
6. ¿Cómo es el acceso a la cultura en el recinto?
7. ¿Sabéis lo que es el arte participativo?
8. Hacia lo ideal ¿Cómo sería nuestro Matadero?

¹⁹⁰ Incluir la referencia del libro de Ibañez.

9. ¿El consumo cultural da identidad? ¿Dice algo de vosotros el participar de las actividades de Matadero?

A continuación expongo las conclusiones obtenidas después de la realización de dichos grupos de discusión que fueron a través de la colaboración anónima de sus integrantes, grabados y transcritos por mí y posteriormente analizados para la extracción de las siguientes conclusiones:

“Se ha convertido en un punto de referencia cada vez que visito Madrid.”

“Un lugar agradable, bonito. Al que ir al menos una vez.”

Los distintos visitantes del centro que estamos analizando han concluido en una serie de puntos que son el aporte fundamental para entender la recepción del público.

Empezando por cuestiones de definición hablamos de un espacio diferente en el que suceden cosas diferentes. “Tenemos ganas de tener un sitio así.”

La sociedad está cambiando y los modos de hacer y ver arte también. Estos *Espacios Intermedios* suponen una alternativa a los contextos culturales convencionales como los museos.

“En Matadero sigue habiendo un espacio dentro de lo políticamente correcto; es una pose.” Parece que Matadero es un espacio en el que tienen cabida todo tipo de personas, sin embargo el uso que se hace de las instalaciones es distinto. Es decir, las familias utilizan el lugar como una continuación de la calle, toman algo en la terraza o dan un paseo por la plaza. Pero el grueso y el enfoque de las actividades que allí se realizan están dirigidas a una élite

artística que está dentro del mundo de arte. En este punto también hay una cuestión publicitaria, es decir, tal y como han comentado los participantes de estos grupos de discusión, las vías para publicitar las actividades dan excesivamente cosas por hecho y son excesivamente evocadores, dejando a un lado la información práctica que el visitante necesita para disfrutar de la actividad.

En líneas generales es un espacio que no sirva para la educación no formal con sus actividades, ya que se encarga de “llenar” tiempos de ocio de los ciudadanos que acuden al recinto. En este sentido todo sucede en un ambiente muy relajado, tanto para quienes trabajan allí de forma puntual, como para el público. A este respecto, a pesar de la falta de información que pueden proporcionar los trabajadores del centro a los visitantes, todos coinciden en que son muy amables en el trato.

El público más o menos asiduo entiende el proyecto de Matadero más que como centro cultural como un espacio destinado a la experimentación, es decir, es considerado como un laboratorio de creación. La importancia de las propuestas se concentran en el proceso. Esta línea de trabajo da lugar a una calidad de proyectos bastante variable.

Muchos consideran que Matadero funciona muy bien en actividades concretas, pero en el día a día es un espacio vacío. Sin embargo, la rehabilitación de sus instalaciones son un ejemplo a nivel arquitectónico, ya que supone un respeto por la estructura original y se ha conseguido transformar un espacio destinado a la muerte de animales en un centro dedicado a la creación cultural.

En cuanto a su gestión y la producción de proyectos, por un lado se piensa en el desaprovechamiento de muchos de los espacios aún por rehabilitar. Pero, a su vez, hay un impedimento económico para el desarrollo de nuevos proyectos. En su modo de proceder, y éste es uno de los pilares de su éxito, es la coproducción entre empresas públicas y privadas. Este hecho no está muy claro entre los ciudadanos, ya que piensan en la autogestión como el futuro de la producción cultural. Este pensamiento es debido a la falta de comunicación entre instituciones para acercar la cultura al ciudadano. Y, por otro lado, debido a la propia falta de confianza en las instituciones y su poder para gestionar la cultura.

Hay diversidad de opiniones en relación a quien forma parte del equipo de exposiciones. “Entra una élite *underground*. No es un espacio democrático.” Especialmente para artistas emergentes comentan que: “Hace falta un espacio para la gente que está empezando. Para los que se lanzan sin dinero y sin contactos a este mundo.”

En general podemos decir, que a pesar de ser considerada por algunos un centro marginal, que miran con recelo el hecho de que anteriormente haya sido un Matadero, para muchos el cambio es positivo, y tanto para el barrio como para la ciudad es un espacio que permite respirar al ciudadano encontrando una oferta diferente de la que puede encontrar en los espacios tradicionales de acceso a la cultura. Es un contexto que permite que ocurran cosas. “Está en un momento estupendo para convertirse en un emblema para la cultura de nuestro país.”

Concluyo con dos frases de los participantes más pequeños y más mayores del estudio:

“Un buen lugar para ir juntos” (Niños)

“Me ha invitado a ser más libre” (jubilado)

10.4. Otros agentes de la cultura: gestores culturales y artistas

En este apartado de “Otras voces” se incluyen las conclusiones obtenidas de entrevistas en profundidad realizadas a otros agentes relacionados con la cultura y en distintos modos vinculados de forma fugaz a Matadero como artistas, creadores o directores de otros centros que reflejan recíprocamente con el recinto estudiado. Este apartado de la investigación es de vital importancia para conocer otras facetas del centro y tomar cierta perspectiva. A continuación paso a exponer las conclusiones de este proceso.

Actualmente el modelo cultural que importa entre los profesionales de este sector así como de otros es la hibridación. Como apuntábamos en el marco teórico hoy se vive una cultura de lo híbrido, de los transdisciplinar. En este sentido se trabaja en proyectos en los que profesionales de distintas disciplinas trabajan en torno a un objeto común con el fin de estudiarlo de una manera más completa. En este sentido internet constituye una pieza esencial como herramienta para poner en contacto a estos profesionales. Es muy útil en la coordinación y gestión de este perfil de proyectos.

En cuanto al recinto Matadero Madrid he encontrado diversidad de opiniones que trataré de recoger con la mayor claridad posible en este apartado. Entre ellas destaco la importancia que se concede al centro, sin embargo en muchas ocasiones se desconoce el modo de acceder a las convocatorias, o mejor, el modo de concesión de convocatorias que en teoría son por concurso público en su mayoría. También el perfil de los proyectos es considerado excesivamente relacionado con el desarrollo tecnológico y con lenguajes que se alejan de los formatos artísticos tradicionales ¿Es que hoy

no hay artistas que pinten óleo? ¿Sus trabajos no tienen cabida en el mundo del arte contemporáneo, aún siendo cronológicamente contemporáneos?

Pero si sólo nos centramos en la experiencia de muestras relativas al arte participativo o las nuevas investigaciones en relación a los espacios sonoros. En definitiva, todas las actividades relacionadas con la cultura contemporánea en función de la innovación encontramos a Matadero a la vanguardia de otras instituciones, ya que los procesos de creación están abiertos al público y existe una figura de apoyo que no encontramos en otras instituciones avanzadas en países como Inglaterra, donde la experiencia del visitante de espacios culturales está muy cuidada. Ésta es una figura de apoyo que guía y ayuda al visitante para poder aprovechar al máximo el uso de las instalaciones.

También me he encontrado una crítica fuerte ante el hecho de utilizar a Matadero Madrid como un “cajón desastre” en el que se vierten todos aquellos proyectos que se salen de la norma en la capital, y que sin embargo podrían repartirse entre otros espacios que no se usan adecuadamente para la difusión de la cultura en Madrid, y que geográficamente se sitúan en puntos más estratégicos de la ciudad.

Como decía, de esta recolección de datos lo interesante es presentarlos de la manera más objetiva posible entre aquello que se ha analizado y aquello que se trasmite al lector, a fin de no contaminar las ideas de las personas que han colaborado en esta investigación. En cambio, corresponderá al próximo epígrafe ofrecer al lector mis propias conclusiones, que serán filtradas por el

modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas que propongo en esta Tesis Doctoral y que son fruto del estudio de las fuentes presentadas.

PARTE IV. CONCLUSIONES.

En esta Tesis Doctoral se ha partido de una metáfora teatral que presupone al arte escénico como una forma de modelizar la vida cultural por la que se decantan los nuevos receptores de cultura en las grandes urbes.

En este caso se concluye al ciudadano como actor-personaje, es decir, que ciertas técnicas que usa el actor profesional para la interpretación de personajes encima de las tablas son utilizadas por el ciudadano de a pie de forma más o menos consciente para representar distintos roles cuando se relaciona con productos culturales en ámbitos especializados en donde las manifestaciones culturales se producen o se exhiben.

La extrapolación de modelos utilizados en el arte dramático al ámbito de los contextos de creación cultural en los que la creatividad está presente, se encuentra detrás de mi consideración de los ciudadanos como actores. Paralelamente, la vida cotidiana se ha considerado como representación, la ciudad como un decorado, la Posmodernidad como la directora de nuestros roles, la cultura como texto y lo simbólico como parte de nuestros intercambios diarios en la comunicación, y que en el teatro son la esencia misma de la representación. Todos estos ingredientes son configuradores de *lo intermedio*, que es el espacio intersticial en el que se encuentra este estudio.

¿Podemos observar los patrones de conducta que usa el teatro para generar movimiento en la vida cotidiana? ¿Qué aporta esta perspectiva frente a los convencionales estudios de público de tipo cuantitativo, que recurren a meros indicadores tratados estadísticamente? Esta pregunta que planteaba al inicio del Marco Teórico ha sido desarrollada de una manera más clara en la

situación inversa; es decir, ¿es el teatro el que mira a la realidad cotidiana, la sistematiza ordenadamente en una serie de códigos con los que opera para generar el hecho escénico? En nuestro caso, a partir del concepto dramatúrgico de la vida social desarrollado por Erving Goffman (2004), hemos recurrido, como él mismo hizo en su momento, a esa misma metáfora del teatro a partir de la cual dicho autor explicaba el hecho cotidiano, tratando el hecho cultural, sus marcos, sus límites, sus tempos y sus códigos internos. Lo hemos centrado en el que quizás sea el objeto más representativo de esta tendencia cultural en la actualidad: Matadero Madrid. Un Universo de producción y de recepción cultural al que se mira desde muchos centros contemporáneos de Europa como modelo. Un objeto que, mirado desde fuera, como consumidor de cultura, presenta cierta opacidad en su funcionamiento que impide comprender en un vistazo su éxito. Los nuevos espacios de cultura son pluridimensionales y han desplazado todas las posiciones clásicas; de hecho, muchos de los fenómenos culturales de mayor relevancia en la actualidad ya no pueden ser explicados con los modelos clásicos de productores y consumidores de la misma.

La presentación de las citadas conclusiones se dispondrá en relación a las categorías teóricas presentadas en el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas y a aquellas reflexiones en torno a la cultura actual y sus contextos. Matadero Madrid, como *Espacio Intermedio*, es un espacio cultural más, pero lo que aquí ponemos de manifiesto son los códigos del hacer propios y originales, que abren la posibilidad de ocupar nuevas posiciones al ciudadano en el panorama cultural.

Los componentes del modelo tienen un comportamiento particular y están concatenados con una fórmula propia que queremos desvelar en estas conclusiones. El éxito del citado centro responde a desplazamientos sutiles en la mayor parte de sus componentes que configuran un nuevo campo de relaciones, que se presenta como isomórfico respecto a otras prácticas sociales que los ciudadanos llevan a cabo en su cotidianidad urbana.

- El **espacio** es uno de los componentes principales de la vivencia cultural, es decir, es en sí el contexto determinante de la creación. Cuando hablamos del *lugar de la cultura*, si lo tomamos de una manera física y geográfica, nos referimos a una conjunción de sinergias espaciales con las que se genera el contexto perfecto para la experiencia cultural. Las ciudades son las personas que las habitan, y en los *Espacios Intermedios* ocurre lo mismo, es decir, son las personas que conforman el tejido social del centro las que configuran las sinergias espaciales necesarias para que *sucedan cosas*, y para que el acto de la recepción incluya como nueva dimensión la *experimentación activa* del producto cultural..
- Los **espacios de socialización**, así como los de organización, recepción, zonas de tránsito, espacios interiores abiertos, aparcamientos y otros, son determinantes para el funcionamiento de las dinámicas sociales, a un nivel tanto o más importante que los espacios propiamente destinados a la creación. Lejos de ser, lo que

Marc Augé (1993) considera lugares de paso, es concreto “no lugares”, cumplen importantes funciones indicadoras de los espacios específicos de exposición y vivencia de las manifestaciones culturales. Diríamos que dichos espacios, lejos de cumplir meras funciones accesorias o de servicios, están semantizados y se convierten en “anticipadores” de los verdaderos modelos de participación relacionados con los nuevos fenómenos culturales aquí tratados. Podríamos afirmar que en la actualidad, “todo es indicativo”, incluso lo accesorio.

- Atendiendo a la **ciudad como espacio escénico**, ésta está dividida en dos tipologías espaciales diferenciadas. Por un lado, los espacios de ámbito privado en los que hay una vivencia íntima, que corresponden al espacio destinado a la preparación del actor en nuestra metáfora entre la vida teatral y la vida cotidiana. Estos espacios en las propuestas más contemporáneas del arte escénico se muestran al público, es decir, podemos ver como el actor se cambia de vestuario en escena, ya no en los camerinos, que se trasladan al escenario. Igualmente, esa vivencia de lo íntimo fuera de los espacios destinados a ello, se hace patente en la vivencia cotidiana de esa intimidad que se “exhibe” de múltiples modos. Corresponde al arte, y a muchas prácticas culturales contemporáneas, la ruptura con la convención entre estas dos tipologías espaciales. Un ejemplo de ello son las redes sociales. En ellas nos situamos en un espacio

“semipúblico” en el que, en muchas ocasiones se comparten cuestiones de ámbito privado. Este espacio puede ser definido mediante el concepto de *extimidad*.*

- Vivimos en un mundo cargado de **símbolos**, es decir, todo aquello que nos rodea, y que experimentamos, está regido por sus propios códigos de significado. Desde esta perspectiva podemos entendernos a nosotros mismos como seres simbólicos y comenzar a interpretar nuestros códigos espaciales y temporales que rodean las actividades que realizamos. Todo es símbolo. El interaccionismo simbólico se plantea como un intercambio de unidades simbólicas, ¿podemos ser las personas esas unidades cuando nos comunicamos? ¿Es la comunicación un intercambio de símbolos? ¿Cómo interviene la cultura en este intercambio? En Matadero Madrid se hace patente el intercambio cultural a través de intercambios de símbolos en las interacciones sociales que llevan a cabo los individuos cuando se comunican. Un ejemplo de ellos son las actividades de corte colaborativo, la mayoría de las que propone el centro, en las que los ciudadanos, desde su experiencia, cada una de ellas bien diferentes, comparten esos símbolos que las componen. Por estos símbolos me estoy refiriendo a elementos concretos del vestuario, dicciones o posturas corporales que comunican con el interlocutor. Con ellas, si nos alejamos de la convención comunicativa, podremos ver este intercambio al que me refería.

- La vivencia del **tiempo** en los *Espacios Intermedios* está marcada por el *presentismo* como filosofía propia. Ésta se hace patente en la idiosincrasia de sus actividades, partícipes de una mentalidad juvenil que se plantea el mundo, y por ende la experiencia cultural, a corto plazo. En concreto podemos ver el desarrollo de este concepto en experiencias a nivel *micro*, a través de conexiones esporádicas y por breves periodos. El planteamiento de muchas de las actividades culturales de Matadero Madrid cuentan con esta característica de la Posmodernidad y están diseñadas para desarrollarse en espacios breves de tiempo con el fin de adaptar la experiencia a la demanda de los usuarios. Así como la propia naturaleza de las exposiciones que se presentan en este tipo de centros. Mientras en las instituciones museo las piezas que se muestran, en su mayoría, son obras con siglos de existencia y concebidas para durar en el tiempo (estos espacios ocupan gran parte de su labor en la conservación y protección de las mismas), las propuestas que exhiben los *Espacios Intermedios* tienen un carácter efímero, en el sentido en que observó hace décadas Gilles Lipovetsky (2000). Incluso uno de sus rasgos principales es el juego con materiales que se deconstruyen con el paso de los días de la muestra. De esta forma también nace la creación de *site-specific* generando exposiciones pensadas para el espacio en el que van a ser mostradas.
- El **desarrollo tecnológico y la democratización del transporte** lejos de ser el motivo de distanciamiento entre los individuos es el motivo

por el que podemos comunicarnos y llevar a cabo ciertas dinámicas que en otro momento sería impensable. La clave es conseguir realizar un buen uso de internet y redes sociales con el fin de crear comunicaciones que generen proyectos a escala mundial. En los *Espacios Intermedios*, la vivencia física y virtual se vive como una combinación entre la necesidad de la presencia física para la vivencia cultural. La comunidad virtual se presenta como un complemento a las experiencias *in situ*. En Matadero Madrid es una experiencia que determina las dinámicas cotidianas del funcionamiento de sus actividades.

- El hecho descrito en el punto anterior ha impulsado una **vivencia de la cultura** de un modo diverso. La forma tradicional de acceso a la cultura es de forma unidireccional, donde la admiración es una de las claves, y existe una separación física con aquello que se mira. En cambio hoy la cultura que se vive es una cultura de la experiencia en la que el ciudadano deja de ser espectador para convertirse en parte de la cultura a la que accede. Esta vivencia exige introducir la idea bajtiniana de “alteridad” y de relación dialógica. Matadero Madrid es un ejemplo de este vínculo con la ciudad, frente a otros centros culturales que parecen configurar su posición más en relación entre ellos mismos que directamente con los públicos. Por ello, los contextos urbanos de arte han cambiado. Sin embargo, este acceso cultural no es nuevo. Basta con mirar la cultura popular, las fiestas tradicionales, el carnaval

medieval o el surgimiento del *happening* en los años sesenta para entender como este tipo de vivencia cultural aboga por la desaparición de la figura del espectador, para situar a éste en el centro de la acción. Estas ideas reposan en las descripciones de Peter Burke (2010) o Mijail Bajtin (1998) al respecto. Así, el arte participativo, a veces llamado arte paralelo, no es más que un heredero de ello.

- Estos **Espacios Intermedios** se han convertido en espacios de consumo de ocio, es decir, son lugares en los que “matar el tiempo”, como decía Lorca¹⁹¹. En la era del capitalismo vivimos inmersos en el consumo de productos, en relación a la cultura también somos consumidores de experiencias. Tal y como dice Gilles Lipovetsky (2000) no hemos superado el consumo, en realidad vivimos una segunda era del consumo, el *hiperconsumo*.
- Inevitablemente la cultura que mira a la **cultura popular**, es aquella que integra lo lúdico como parte de la experiencia cultural. En este sentido, los espacios de socialización propuestos por Matadero Madrid son el contexto perfecto para entender la hibridación entre juego y cultura. Como ya decía Johan Huizinga (2008), el juego es parte de la vida humana, y no sólo se produce en la etapa de la infancia, sino que nos acompaña a lo largo del resto de nuestra vida. Así en el aprendizaje y en la cultura el factor lúdico juega un papel central. Los *Espacios Intermedios*, y Matadero Madrid en concreto, han integrado el componente lúdico del disfrute en muchas de sus dinámicas en

¹⁹¹ Ver Preámbulo.

relación a los públicos, cosa que no siempre sucede en otros centros culturales.

- La metodología de esta investigación se relaciona con la comunicación entre disciplinas. La **interdisciplinaridad** aplicada a cualquier objeto permite una visión más completa a través de los conceptos de diferentes disciplinas que al ponerse en común se completan. Este proceder se encuentra en Matadero Madrid, en los espacios de *coworking* o en el proceder del equipo de investigación gastronómica de Ferrá Adriá.
- En cuanto a la creación contemporánea los *Espacios Intermedios* deberían ser destinados a la **comunicación entre artista y público**. El arte ha cambiado, ha roto la vitrina para situarse en medio del público que empieza a integrar la obra y a ser parte de ella. Lo más importante en este punto es que se ha producido un cambio en los roles que ambos interpretan. En estos momentos el creador se ha convertido en un maestro de ceremonias, en un primer motor que impulsa la generación de un proyecto cultural, pero que es desarrollado no exclusivamente por él, sino en participación, en colaboración con el público que también desarrollará la obra. En este tipo de proyectos en los que se da mucha importancia al carácter procesual se exime la responsabilidad del artista, que se diluye en la trayectoria de proyecto. Por un lado, es importante mostrar las “tripas” al público, incluso hacerle partícipe de ello; los públicos habituales de los espacios intermedios demandan la dimensión procesual que ha llevado al resultado de la obra y no sólo la obra descontextualizada;

para este objetivo es necesario la conversión del público en creador. Pero también, ni la cultura contemporánea, ni sus creadores, pueden escudarse en el carácter procesual y “visto” para eludir la responsabilidad de ser honesto con aquello que se presenta bajo el título de “cultura”. El peligro, superado en el caso Matadero Madrid, es la banalización.

La cultura se ha hecho patente en muchas comunidades. Es un modo de despertar la conciencia y fomentar el espíritu crítico en aquellos que la viven. Este hecho es debido principalmente al desarrollo de la creatividad y la reflexión para generar estos contextos culturales. Veamos a continuación de forma precisa los puntos en los que se ha incidido a lo largo de este estudio **sobre el contexto de Matadero Madrid** como objeto del mismo:

- En primer lugar, a pesar de la innovación que el centro introduce sobre las relaciones con la ciudad y con los públicos, los datos extraídos de trabajos de campo bajo un método cualitativo siguen arrojando como deficiencia la **falta de comunicación que existe entre el ciudadano y el centro**. Esto es debido a dos hechos fundamentales que afectan a las dos partes integrantes. Por un lado Matadero Madrid plantea dinámicas que el ciudadano de a pie no está acostumbrado a realizar, por ello da por hecho la comprensión de las mismas. Pongamos el ejemplo del banco de semillas: Si entramos en la página de web de Matadero encontramos una referencia de la actividad, pero no los detalles referentes a qué es realmente un banco de semillas, a cuál es su funcionamiento u otros más concretos como el horario en el que se

desarrolla o sobre el sentido último de que, en un centro como Matadero, se ubique semejante actividad, así como sobre la transcendencia del mismo. Este tipo de falta de información se encuentra en otras actividades, así el acceso a las mismas se ha de producir por un conocimiento previo o bien por una búsqueda en la red o a través de lo que dicen los medios de comunicación acerca de ésta o por el conocimiento de otros ciudadanos que nos darán información por haber participado en otras ediciones de la misma. Pero no todo recae del lado de la institución, ya que el ciudadano medio español, no hablo de élites artísticas, tiene una carencia educacional en la vivencia cultural. Quizás haya sido socializado desde la infancia, en relación a los productos culturales, para ser un espectador pasivo en relación a dicho ámbito, tendencia que se refuerza cada día cuando accede a los centros clásicos de exhibición del arte culto, en los que no entiende quién ha realizado la programación, por qué, con qué objeto, a la vez que se pregunta las razones por las que ciertas manifestaciones culturales contemporáneas parecen estas vetadas en dichos centros, sobre todo cuando son públicos.

En la actualidad los programas didácticos de los museos, y la proliferación de *Espacios Intermedios*, está cambiando la situación de la experiencia cultural, pero como he señalado somos herederos de un tiempo en el que la vivencia cultural en los espacios culturales era muy distinta. Sin embargo, a pesar de que hemos cambiado en relación al desarrollo tecnológico, a una sociedad que demanda acceder a la cultura como si ésta fuera una experiencia, como señala Jeremy Rifkin

(2000) lo cual ha afectado a muchos niveles, el funcionamiento de las estructuras de acción en los *Espacios Intermedios* está intrínsecamente relacionado con las pautas de acción que describe Mijail Bajtin (1998) en relación con la plaza pública¹⁹². En este sentido podemos concluir que hay un tono excesivamente *local* en sus actividades. Este tono local se traduce en una barrera que, en muchas ocasiones provoca dificultades para abrirse a nuevos públicos.

- La otra causa de esta incomunicación se relaciona directamente con la **publicidad y el uso de la señalética** que se realiza en el centro. Nos preguntamos: ¿Se relaciona con las dimensiones del espacio? No creo que Matadero Madrid deba excusar una publicidad excesivamente sugerente y una señalética poco clara en su falta de precisión al ofrecer los datos concretos de su programación a los visitantes. El centro debe encontrar los códigos que conectan directamente con el público. En este caso he de decir que se conecta con un sector de público, pero el porcentaje es reducido, es decir, pertenece a cierta élite que se relaciona directamente con el mundo de la cultura o llega a otros públicos a través de experiencias muy concretas y aisladas.
- Matadero Madrid, al igual que otros *Espacios Intermedios*, queda reducido a un **espacio alternativo** en el que disfrutar de experiencias culturales, pero este tipo de centros debieran convertirse en espacios con una función mucho más importante a nivel social. Me estoy

¹⁹² Ver 2.3.2. La reinención de la plaza pública.

refiriendo a una revolución en el sistema educativo. Para ello, los *Espacios Intermedios* podrían convertirse en sedes de educación no formal que reforzaran el currículum de sus asistentes, con títulos oficiales que constituyan currículum en sí mismo. La aplicación de esta conclusión requeriría un gran cambio que no depende exclusivamente del funcionamiento del centro.

- En cuanto a la **arquitectura**, creo que es importante la transformación de los espacios urbanos en desuso, pero no es posible que siempre los espacios rehabilitados, que son reconvertidos en otra cosa, sean destinados a centros relacionados con la cultura. O, ¿Es éste el lugar de la cultura? En este aspecto, no sólo la arquitectura, sino también la situación geográfica dentro del plano de la ciudad determinan y ofrecen pistas acerca de qué papel cumple la cultura en la política. Éste ha de pensarse desde una perspectiva más amplia, ¿qué dice el espacio y su situación geográfica al respecto de la importancia del centro a nivel político?
- En el año 2007, cuando abre sus puertas los primeros espacios de Matadero Madrid, se inician becas de **creación y producción** de proyectos, de las cuales sus últimas convocatorias han sido anuladas por falta de fondos en los presupuestos económicos. Esta situación va en detrimento del funcionamiento del centro. En la actualidad, los proyectos que se muestran son, o bien autogestionados por sus

participantes, o se buscan canales de financiación a través del centro. Matadero Madrid ha empezado a alquilar a particulares distintos espacios, dando prioridad a la programación del centro. Esta solución es empleada por otras instituciones públicas y privadas para aumentar el rendimiento del espacio y obtener un aumento en los beneficios que revierten directamente en las actividades.

- Matadero pretende ser un espacio que genere diálogo entre creador y público, pero sólo consigue conectar en **experiencias a un nivel excesivamente micro**, y aisladas del conjunto del recinto. Por lo que ha conllevado esta investigación, y lo que se desprende del Marco Teórico, éste no es un problema exclusivo del centro Matadero Madrid, ya que responde a un modo de individualidad en la vivencia cotidiana de la sociedad contemporánea. Matadero tan sólo es un reflejo más de esta actitud contemporánea¹⁹³. No olvidemos las características que presenta Bourriaud (2006) en su texto *Estética relacional* en cuanto a la nueva manera de entender el arte y la experiencia cultural por parte del ciudadano, así como el proceso creativo y el arte que muestran los artistas desde los años noventa.

- Uno de los puntos fuertes de Matadero es el hecho de haber logrado aparecer en el panorama urbano como un novedoso **espacio de**

¹⁹³ Ver 2.2.2. Las dimensiones de lo humano: características posmodernas.

socialización, en el que se desarrolla la faceta lúdica característica de la Posmodernidad. En efecto, los espacios de socialización urbanos, una vez en declive los canales de socialización primaria tradicionales (familia, escuela, parroquia) están empezando a ser los centros culturales, en donde se “dicen” o interpretan grandes mensajes del mundo actual a través de lenguajes artísticos o prácticas relacionales específicas. Por ejemplo, en el caso de Matadero, tanto la Cantina, perteneciente a la Cineteca, como el Café-Teatro de las Naves del Español, son dos espacios en los que el visitante no sólo puede hacer un alto en el camino, sino que también son parte integrante de la experiencia cultural. Y éste es uno de los rasgos que más nos aproxima a otros momentos de la Historia Cultural como podemos leer en la obra de Peter Burke (2010). La cultura popular sólo se desarrolla en comunidad, es decir, en espacios destinados al intercambio. Sus prácticas siempre se despliegan en torno a la celebración como concepto básico. Al igual que los ceremoniales públicos han sido históricamente espacios de transacción de información y de aprendizaje de modelos de vida diferentes, los *Espacios Intermedios*, y Matadero en particular, son los espacios que heredan esta importante función relegada tanto en los espacios de exhibición de la alta cultura como en otros espacios culturales formateados con la lógica general del consumo, es decir, aquellos en los que los productos culturales se ofertan como cualquier otro tipo de productos de mercado.

- Todo lo que se produce en el recinto de Matadero Madrid se sitúa bajo el cartel “**experimento**” lo cual expresa una connotación de aventura, de exploración asociada a la flexibilidad y tolerancia, rasgos altamente valorados en los observatorios sociológicos de los comportamientos actuales. Pero este hecho, si es descuidado, puede ser, y en muchas ocasiones es, el sinónimo de “escudo” para la variable calidad de las propuestas finales. El interés en el proceso de la creación es otro de ellos, ya que muchas de las propuestas pueden presentarse al público de forma inacabada debido a ello. Estos “escudos” son la manera de eludir responsabilidades, junto a la gestión en manos del ciudadano, por parte de la organización de los resultados de aquello que se realiza en el recinto.
- Podemos decir que se ha conjugado perfectamente el hecho de ser un espacio cada vez más innovador con **ser parte de la ciudad** como si su calle y su plaza fuesen una más de Madrid. En estos espacios la gente pasea, y en muchos casos no busca una experiencia cultural, tan sólo ver las instalaciones, visitar uno de sus espacios de socialización y experimentar los códigos y las suposiciones que el visitante intuye que rigen dentro es estos contextos densos y que le sirven para disponerse en un estado de alerta ante el hecho cultural y creativo, al margen de la encarnación del papel de consumidor activo de cultura, que genera una nueva identidad propia de la ciudad.

- Tal y como hemos visto al principio de esta tesis en las posiciones de Erving Goffman en relación al **gesto*** podemos decir que Matadero no posee uno en concreto, al menos por el momento, aunque no debemos descartar que esté configurándose poco a poco de manera espontánea. Las conexiones que se producen en muchos momentos entre diversos códigos propios de este espacio no llegan a instituirse todavía como específicos de esta institución ya que aparecen de forma esporádica e intermitente, a un nivel excesivamente *micro*. La variedad de públicos, así como de momentos en los que los visitantes se acercan al espacio, son bastante irregulares. Pero no por ello este espacio deja de ser uno de los más valorados por parte, tanto de los públicos, como de los gestores y también de los expertos ajenos a la institución, ya que tiene todas las trazas de ser un proyecto que pueda convertirse en un espacio de referencia en que se articule la creación contemporánea, con las necesidades de relación y de comunicación, desplazándose progresivamente del *Espacio Intermedio* que todavía ocupa un lugar “propio” y central de la producción y vivencia de productos culturales en el universo urbano. Es un puñado de buenas intenciones y mucho esfuerzo puesto al servicio del ciudadano.

En general, la relación, tanto del público con las instituciones, como de los propios artistas y de la crítica especializada, se produce todavía de forma esporádica o intermitente. Este hecho dificulta la buena salud de la cultura y la destrona de la importancia que ha de tener en el hombre y en el desarrollo de un país. Hoy, más que nunca, con una situación de crisis, cada vez cala

más la idea de que la cultura es aquello que puede liberarnos, nos ayuda a no alienarnos.

BIBLIOGRAFÍA

A

-ALLPORT, Gordon W.(1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*.
Barcelona: Ed. HERDER.

-ARGYLE, MICHAEL (1984) *Psicología del comportamiento interpersonal*. 3ª
Madrid: Alianza Editorial.

-ARISTÓTELES (1990) *La historia de los animales*. Madrid: Akal

- ARONSON, E. (1981) *El animal social: introducción a la psicología social*
Madrid: Alianza Editorial.

-ARTAUD, ANTONIN (1999). *El teatro y su doble* 9ª Edhasa: Gallimard.

-AUGÉ, MARC. (2012) *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

-AUGÉ, MARC. (1993) *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología
sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.

B

-BABLET, D. (1996). *Para un método de análisis del espacio*. Madrid: ADE.
nº55-56

-BAJTÍN, M. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el
Renacimiento: el contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.

-BALANDIER, G. (1994) *El poder en escenas: de la representación del poder
al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.

-BALDINI, M. (1986) *La parole del silenzio*. Milano: Paoline

- BALLÓ, J. ; PÉREZ, X. (1997) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARBA, E; SAVARESE, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai
- BARBOTÍN, E. (1971) *El lenguaje del cuerpo (vol I y II)* Pamplona: Eurisa.
- BARTHES, R..(2011) *Fundamentos del discurso amoroso*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARTHES, R. (2006) *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARTHES, R. (1970) *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- BASTIDE, ROGER. (1986) *Antropología de la religión*. Madrid ; Gijón : Júcar
- BATESON, G. y RUESCH, J. (1984) *Comunicación. La matriz social de la psiquiatría*. Barcelona: Paidós
- BAUDRILLARD, J. (2007) *Cultura y Simulacro* Barcelona: Editorial Kairos.
- BAUMAN, Z. (2002) *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- BAUMAN, Z. (2001) *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra
- BAUMAN, Z. (2001) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- BERGER, P L y LUCKMANN, T. (1968) *La construcción social de la realidad*. Madrid: H.F. Martínez de Murguía.

- BERICAT ALASTUEY, E. (1994) *Sociología de la movilidad espacial. El sedentarismo nómada*. Madrid: CIS.
- BERRY, C. (2011) *La voz y el actor*. Barcelona: Alba.
- BIRDWHISTELL, R. (1979) *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BIRDWHISTELL, R.(1952) *Introduction to kinesias*. Lousiville: University of Louisville Press.
- BLANCHOT, M. (2008) *La conversación infinita*. Madrid : Arena Libros
- BLUMENBERG, H. (1995) *Naufragio con espectador*. Madrid: Visor.
- Bachelard, Gastón. (2000) La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BLUMER, (1982) *El Interaccionismo Simbólico, perspectiva y método*. Barcelona: Hora D. L.
- BOAL, A. (2001) *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba Editorial.
- BOBES, M.C. (2001) *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco/Libro.
- BOGART, A. (2001) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- BOURDIEU, P. *La miseria del mundo*. Madrid: Akal. -BOURRIAUD, N. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BRECHT, B. (2004) *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba

- BRETON, P. (1997) *La parole manipulée*. Paris: La Découverte.
- BROOK, P. (2001) *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*. Barcelona: Alba.
- BROOK, P. (2001) *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península
- BUIRAGO, A. (2012) *Arquitecturas de la mirada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURKE, P. (2010) *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial
- BURKE, P. (2006) *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- BURKE, P. (2003) *Formas de hacer Historia*. 2ª. Madrid: Alianza Ensayo.
- BURKE, P. (2000) *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

C

- CALLOIS, R. *Los juegos y los hombres*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- CALONGE CEBRIÁN, L. (2012) *50 Fiestas populares de España que debes conocer*. Barcelona: Libros Cúpula.
- CAPRIOLO. (1999) *El palco vacío*. Madrid : Siruela,
- CARERI, F. (2009). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

- CERTEAU, M. (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- CHÉJOV, M. (2009) *Sobre la técnica de actuación*. Madrid: Alba.
- CHEJOV, M. (2006) *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba.
- CLARAMONTE, J. (2011) *El arte de contexto*. San Sebastián: NEREA.
- COAM [Servicio Histórico] (2005) *Memoria histórica para el proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid*. Madrid: Fundación COAM.
- COPEAU.(1955) *Notes sur le métier de comédien*. Paris : Michel Brient,
- CORRAZE, J. (1986) *Las comunicaciones no verbales*. Madrid: G. Nuñez Editor.
- CRARY, J. (2008) *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

D

- DARWIN, C. (1984) *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza Editorial.
- DAVIS, F. (1976) *La comunicación No Verbal*. Madrid: Alianza.
- DEBORD, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DE BLAS GÓMEZ, F. (2009) *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Casa de Arquitectos

- DIDEROT, D. (1957) *La paradoja del comediante*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DONNELLAN, D. (2011) *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos
- DOUGLAS, M. (1988) *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Universidad.
- DUCHAMP, M. (1978) *El proceso creativo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DURAND, G. (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- DUVIGNAUD, J. (1966) *El actor: Bosquejo de una sociología del comediante*. Madrid: Taurus D.L.
- DUVIGNAUD, J. (1969) *Sociología del arte*. 1ª Barcelona: Península.
- DUVIGNAUD, J. (1981) *Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectiva*. 2ª México: Fondo de Cultura Económica

E

- ECO, U. (2001) *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- ECO, U. (1999) *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- EFRON, D. (1970) *Gesto, raza y cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1995) *Amor y odio. Historia del comportamiento humano*. Barcelona: Salvat.
- EKMAN, P. (2004) *¿Qué dice ese gesto?* Barcelona: RBA.

-ELIAS, N. y DUNNING, E. (1992) *Deporte y ocio en el proceso de civilización*.

Madrid: F.C.E. de España.

-EVREINOV, N. (1930) *Le théâtre dans la vie*. París: Stock.

F

-FABBRI, P. (2004) *Las concepciones del signo a lo largo de la historia*.

Barcelona: GEDISA.

-FAST, J. (1980) *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairos.

-FRANF, L. K. (1958) *Tactile Communications* en ETC, A Review of General Semantics, vol. 16. Págs. 31-97.

-FOUCAULT, M. (2012) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva.

-FRISCH, K. V. (1980). *La vida secreta de las abejas*. 2ª Barcelona: Labor

G

-GALOFARO, L. (2007). *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*.

Barcelona: Gustavo Gili.

-GARCÍA LORCA, F. (1978) *El público y Comedia Sin Título*. Barcelona: Seix Barral.

-GEERTZ, C. (2000) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa

-GIBSON, J. J. (1950) *The perception of the visual world*, Boston: Houghton Mifflin.

- GINZBURG, C. (1999) *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik
- GOFFMAN, E. (2006) *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Siglo XXI.
- GOFFMAN, E. (2004) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOFFMAN, E. (1991) *Los momentos y sus hombres: Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GOFFMAN, E. (1979) *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza.
- GOFFMAN, E. (1971) *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- GOLDBERG, R. L. (2001) *Performance Art From Futurism to the Present*. Singapur: Thames&Hudson world of art.
- GOODY, J. (1998) *El hombre, la escritura y la muerte: conversación con Pierre-Emmanuel Dauzat*. Barcelona: Península.
- GROTOWSKI, J. (2009) *Hacia un teatro pobre*. Madrid: siglo XXI.

H

- HAGEN, U. (2009) *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba
- HALL, E. T. (1979) *La dimensión oculta*. 5ª Madrid: Siglo XXI

- HALL, E. T. (1973) *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: Instituto de estudios de administración local.
- HALL, E.T. (1959) *The Silent Language*. Greenwich, Conn: Fawcett Publications.
- HARRIS, M. (2004) *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- HAVELOCK, ERIC A. (1986) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- HEDIGER. (1955) *Studies of the psychology and behavior of captive animals in zoos and circuses*. Londres: Butterworth & Company.
- HEIDEGGER, M. (1996) *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- HELBO, A. (1978). *Semiología de la representación. Teatro, television, comic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HÖLDOBLER, B.; WILSON, E. O. (1996). *Viaje a las hormigas*. Barcelona: Editorial Crítica
- HORMIGÓN, J. A. (1991) *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- HUIZINGA, J. (2008) *Homo ludens*. Madrid: Alianza

-IMBERT, G. (2010) *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria.

-INGLEHART, R. (2001) *Modernización y Posmodernización: El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

J

-JAKOBSON, R. (1980) *Dialogues*. Paris: Flammarion.

-JANDOVÁ, J.; VOLEK, E. (2013) *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid: Fundamentos.

-JOSEPH, I. (1988) *El transeunte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

-JOSEPH, I. (1999). *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa

K

-KELLNER, D. (2011) *Cultura mediática. Estudios Culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal

-KUBLER, G. (1988) *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea

L

-LABAN, Rudolf (1987) *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos D.L.

-LATOUR, B. (2008) *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

-LE BRETON, D. (2009) *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión

-LE BRETÓN, D. (2009) *El silencio*. Madrid: Sequitur.

-LE BRETÓN, D. (2002) *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

-LECOQ, J. (2009) *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.

-LIPOVETSKY, G. (2000) *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

-LORENZ, K. (1981). *The Foundations of Ethology*. Nueva York: Springer-Verlag

-LORENZ, K. (1993) *El anillo del rey Salomón (Hablaban con las bestias, los peces y los pájaros)* Barcelona: RBA.

-LYNCH, K. (1960) *The image of the City*, Cambridge: The MIT Press y Harvard University Press.

-LYOTARD, J. (1993) *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta Agostini.

M

-MAFFESOLI, M. (2004) *El nomadismo: vagabundos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica

-MATTELART, A.; NEVEU, E. (2004) *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós Comunicación.

-MARTÍN SERRANO, M. (1977) *La mediación social*. Madrid: Akal.

- MAUSS, M. (1971) *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- MEAD, G. H. (1928) *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- MEYERHOLD, V.E. (2008) *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos
- MORRIS, D. (1969) *El mono desnudo. Un estudio del animal humano*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2013) *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Círculo de Lectores.

N

- NAVAJAS, F. (2012) *Escenografía. Retórica de la imagen teatral*. Madrid: Ed. Círculo Rojo.

O

- ONG, W. J. (1996) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F: Fondo de Cultura económica.

P

- PARK, R. E. (1999) *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- PARSONS, T. (1982) *El sistema social*. Madrid: Alianza Ed.
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, P. (2000) *El análisis de espectáculos*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- PEASE, A. (1980) *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- PICÓ, J. (1999) *Cultura y Modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- PINKER, S. (1995) *El instinto del lenguaje: cómo crea el lenguaje la mente*. Madrid: Alianza Ed.
- PROPP, V. (2007) *Folclore y realidad: tres ensayos sobre el folclore*. Madrid: Alianza.
- PUELLES ROMERO, L. (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.

R

- RANCIÈRE, J. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- REINHARDT, A (1999) *Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- RIFKIN, JEREMY. (2000) *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- RODIN, A. (2000) *El arte*. Madrid: Síntesis
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1989) *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Península.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2004) *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal

S

- SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A. (1981) *Guía de fiestas populares de España*. Madrid: Tania D.L.
- SÁNCHEZ, J.A. (1999) *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ, J. A.; GÓMEZ, J. A. (2003) *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia. Aula de Debate.
- SÁNCHEZ, J. A. (2012) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- SANZ EGAÑA, C. (1921) *El Matadero Público. Construcción- Instalación- Gobierno*. Barcelona: Rev. Veterinaria.
- SAUSSURE. (1998) *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- SCHECHNER, R. (1990) *By means of performance: intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SITO ALBA, M. (1987) *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED.
- SKKINER, B.F. (1985) *Aprendizaje y comportamiento: una antología*. Barcelona: Martín Roca, D.L.
- SOLER, M. (2009) *Adaptación del comportamiento : comprendiendo al animal humano*. Madrid: Editorial Síntesis.
- STANISLAVSKY, C. (1999) *Creación de personaje*. México DF: Diana
- SUBIRATS, E. (1998) *La cultura como espectáculo*. México D.F.: Fondo de Cultura económica.

T

- TINBERGEN, N. (1973) *El estudio del instinto*. México: Siglo XXI
- TODOROV, T. (1991) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI
- TODOROV, T. (2013) *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TURNER, V. (1982) *From Ritual to Theater*. Nueva York: Performing Arts Journal Press,
- TURNER, V. (1990) *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI

V

- VATTIMO, G. (2004) *Nihilismo y emancipación: ética, política y derecho*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- VILLIERS, A. (1955) *La psicología del comediante*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- VV.AA. (2011) *La rebelión de los indignados. Movimiento 15M: Democracia real, ¡ya!* Madrid: Editorial Popular.
- VVAA. (2006) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos.
- VV.AA. (1978) *Políticas Culturales en Europa*. Madrid: Ministerio de Cultura Ed.

W

- WILSON, E. O. (1980) *Sociobiología: La nueva síntesis*. Barcelona: Omega.
- WINKIN, Y. (2005) *La Nueva Comunicación*. 5ª Barcelona: Kairós.
- WOLF, M. (1982) *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- WOLLEN, P. (2006) *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del sXX*. Madrid: Akal.

Z

- ZAVALA I. (1991) *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. España: Ed. Espasa Calpe.

WEBS

<http://www.esmadrid.com/monograficos/mataderomadrid/es/html/calendario.html>

www.mataderomadrid.org

<http://www.tabakalera.eu/>

<http://mercatflors.cat/es/>

<http://www.palaisdetokyo.com/>

<http://www.barbican.org.uk/>

Thesis abstract and Essential references

Thesis abstract and Essential references

This investigation is presented under the title: "POSTMODERNISM AND ITS SYMBOLS AT THE SCENE OF THE EVERYDAY: MATADERO MADRID, THEATRICAL STAGE OF CULTURE."

This thesis analyses the current contexts of cultural experience focused especially on the new cultural centres. The purpose of this work is to create a model of analysis of contemporary cultural practises based on a theatrical metaphor, using the microsociology of Erving Goffman and the theatre anthropology from Eugenio Barba.

Following this multidisciplinary approach, in the beginning the investigator can be lost, because it's not an easy way. But after of all, you can have a more complete vision of the object and discover prospects that would otherwise not be found if you just limit the study to work within a single discipline. We are in an interstitial space.

This multidisciplinary method imposes an initial limitation on the scope of the study through the preparation of the model of analysis of contemporary cultural practises. Just the problem was the lack of limits, so we used the picture "here you are" to not miss any part of the process. Sorting and systematizing what each of the disciplines could contribute to the vision of the object.

The methodology we have used to get results is based on forms of qualitative research. First at all, the focus group to know the viewers reception about the place. Second, in-depth-interviews to cultural agents as artists, curators or cultural managers. The content analysis in magazines and newspapers to know the impact of the cultural centre. Other important category is formed by the texts from the website of Matadero Madrid.

Model categories correspond to the following elements: on the one hand, those related to the everyday: City, citizen, postmodernism, culture and symbolic. Each one has its counterpart in the theatrical metaphor proposed: Stage space, actor, director, text and everyday. These concepts have helped to understand the way of living culture today. And have let us know the place of the “players of representation”. All these ideas allow us to place ourselves in an intermediate space.

In reference to “players of representation” we must to emphasize the importance of the playful side in the actual contents of cultural experience.

Two important aims are: At first, to create a radiography of postmodernism to explain aspects of the present. And, second, explore the role of the contemporary viewer, a figure close to participatory and relational art.

As mentioned above, we have used a model to analyze contemporary cultural practises that can be applied in cultural centres opened, to improve their functioning or in new opening spaces.

The thesis is divided in four parts. The first is the theoretical framework made of the microsociology and Erving Goffman, the theatre anthropology and

Eugenio Barba as initial pillars of the research. After them, we establish some previous parameters to model categories, citizen like actors and life as representation. Next step is a radiography of postmodernism, which takes all present elements (city, citizen, culture, postmodernism and symbolic).

The second corresponds to methodology. We present the model of analysis of contemporary cultural practises. We can find source, data collection, qualitative methods, their own tables that make up the model and the future of cultural models.

Thirdly, the object: Matadero Madrid. We made a presentation of the space. Afterwards, we offer a classification of the different centres within the enclosure through spatial typologies. To finalize, the first application of the model of analysis of contemporary cultural practises is presented.

The last part is composed by the conclusions. Furthermore it can be found the references and bibliography, and annexes of study relating to documentation of the research process, which can be useful for reading the thesis.

Therefore, the main objective of this thesis is to analyze the current contents of cultural experience, explaining the cultural process and the present moment. One specific objective is the study of Matadero Madrid, a centre that has been selected for three main reasons, namely:

1. The spatial dimensions of the enclosure.
2. Its pioneering work in the figure of cultural mediator in the visitor experience.
3. The leading role of the citizen and the transparency of its activities.

Another specific objective, direct consequence of the main objective, is the importance attached to the Theatre and the Social Sciences, which benefit, in a symbiotic relationship between practice and theory, respectively.

The result of the investigation has revealed the actual existence of new ways to understand the cultural experience.

The study concludes establishing the importance of culture. The relationship among the public with institutions such as the artists themselves with these, takes place sporadically or intermittently. This hinders the health of the culture and its importance is dethroned. Culture is essential to man and the development of a country. Today, more than ever, in a crisis situation, it is increasingly important the idea that culture is something that can free us, helping us not to alienate.

Essential references

www.mataderomadrid.org (Website from Matadero Madrid, the thesis object)

-ALLPORT, Gordon W.(1977) *La personalidad. Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Ed. HERDER.

-ARGYLE, MICHAEL (1984) *Psicología del comportamiento interpersonal*. 3ª Madrid: Alianza Editorial.

-BAJTÍN, M. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.

-BARBA, E; SAVARESE, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai

- BURKE, P. (2010) *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA LORCA, F. (1978) *El público y Comedia Sin Título*. Barcelona: Seix Barral.
- GOFFMAN, E. (2004) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HUIZINGA, J. (2008) *Homo ludens*. Madrid: Alianza
- LIPOVETSKY, G. (2000) *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- PICÓ, J. (1999) *Cultura y Modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- PUELLES ROMERO, L. (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- RANCIÈRE, J. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

ANEXOS

ANEXOS

I. Visiones de la cultura contemporánea: Transcripción de las entrevistas realizadas.....	3
II. Hibridaciones teóricas actuales: la práctica de lo interdisciplinar (MTMF).....	47
III. Glosario de términos.....	58
IV. Listados:.....	78
a. Arquitectura y espacio público.....	79
b. <i>Espacios Intermedios</i>.....	80
c. Arte participativo.....	82
V. Hemeroteca. Visibilidad de la cultura contemporánea: los medios de comunicación.....	83

**Anexo I. Visiones de la cultura contemporánea: Transcripción de las
entrevistas realizadas**

[En este anexo se ofrecen una recopilación de entrevistas realizadas a
distintos agentes del panorama cultural contemporáneo.]

Fernando Baena

Artista expuesto en Matadero

17 de febrero de 2014.

Café Tirso de Molina. Madrid

-¿Cuál es tu opinión respecto a Matadero como institución?

- En Matadero siempre exponen los mismos autores. Y hay artistas que directamente están fuera de un dinero público; porque su obra ha de adaptarse a una técnica y nos estándares; nunca verás pintura en Matadero, por ejemplo. Al final matadero acaba siendo unacamarilla de siempre los mismos. Funcionamiento extraño de Matadero Madrid. Ellos no pagan nada, ofrecen infraestructura. Hay un concepto equivocado de transparencia y visibilidad. Acabas haciéndoles su publicidad.

-¿Qué tipo de arte haces?

- Considero que el arte es político. Empecé a hacer performance porque cuesta poco dinero. Interés por la memoria y los héroes olvidados de España (por aquí va su obra). Enlaza también con que no se da visibilidad, ni hay riesgo en galerías españolas. A estas alturas ya no hay vanidad con la obra que uno hace, si no ganas de contar cosas. El arte permite tener un espacio para comunicar ideas, lo que uno piensa. En ningún momento quiero ser panfletario con nada de lo que hago.

-¿Cómo entiendes el funcionamiento actual del arte en España?

- En España no hay industria ni mercado. El artista no es libre para crear, pues acaba adecuando su proyecto a la convocatoria de turno a la que se presenta para obtener dinero para financiar su obra. ¿Hay algún dilema moral en aceptar subvenciones? Ese no es el modo de vida; tampoco es la solución.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Quizás la solución es un sueldo para el artista.
- En otros países se hace, porque al final ¿cuál es el precio de vender tu obra a las instituciones privadas?
- ¿Cómo definirías el panorama actual?
- Desengaño. Panorama desolador. El artista es el último mono; muchos profesionales del arte; poco pastel que repartir, pero nada para el artista; que tiene que estar agradecido de que se muestra su obra que parece que es un capricho. El dinero que se destina a Patrimonio se lo acaban llevando otros sectores como el turismo, que son rentables económicamente. No se dan cuenta de que los artistas construyen patrimonio actual. Con la situación política actual, las manifestaciones. A la gente normal no le interesan los artistas. Ni a los políticos.

Marinella Senatore

Artista participante en Matadero Madrid

25 de marzo de 2014.

Vía Skype.

-De tu trabajo me interesa como ahora los creadores empiezan a hacer obras de arte que implican a mucha gente. Lo poquito que estuve yo contigo en Matadero fue una experiencia increíble por eso, no? Que de repente hay gente de todas las edades y tal, de todas las disciplinas haciendo cosas para trabajar en un proyecto común, sacándolo adelante. Entonces me interesa un poco el lado del artista, qué significa para ti este proyecto, o sea, que intereses hay detrás de hacer esto, qué supone para el artista crear de esta manera.

-Vale, perfecto. Obviamente Rosas o en general lo que hicimos en el Matadero es parte de un trabajo que llevo haciendo desde mucho tiempo.

-Si.

- Y todo mi obra está caracterizada por eso. Perdona, mi lengua se está olvidando. Lo siento.

- No te preocupes, me pasa a mí, que voy a Italia y se me olvida el español.

- En fin, todo mi trabajo está caracterizado por la participación del público. Porque estoy dentro de un grupo de artistas, una línea contemporánea de hacer arte, que no la he inventado yo, no tengo este privilegio, pero de artistas que creen muchísimo en el poder del arte, no tanto de educar, decir las cosas como están, o tener como nivel superior una gente que no hace arte, que a veces ha sido la postura de algunos intelectuales, también. Sino que creen profundamente que las cosas se crean desde abajo, no? Y no se imponen desde arriba, yo soy la artista y soy intelectual, y quizás lo que tú no sabes yo te digo cómo se tienen que hacer las cosas. Y en este grupo,

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

decimos, ideal porque primeramente no es un grupo, pero yo me encuentro muy a gusto, porque en lugar de hablar de representación y de presentación se habla de activación de cosas. Y el rol de activador de procesos y de experiencias incluso, a veces en mi caso no muy enfocadas hacia lo político, como en los casos de otros artistas está muy caracterizado por un empeño, un compromiso en hacer política desde la vida cotidiana, pero en fin, al fin y al cabo se trata siempre de eso, de la labor del artista como alguien que activa algo a su alrededor. Y ese algo en mi caso específico es siempre una creación compartida con otros. O sea, está ese sistema coral de creación que no ve ya la centralidad de mi figura si no la participación, que yo diferencio mucho de la colaboración. Y por ejemplo, te puedo citar Maria Lindt, que es una política de arte, una teórica sueca que hace una distinción entre participar y colaborar. De la colaboración es algo que no implica la subjetividad de la persona, implica más un rol, a mí me sirve una determinada clase de matemática y me sirve un *profe* de matemática en el que él pueda enseñar estas cuatro o cinco cosas que yo tengo en mi programa. Que sea la persona A o sea la persona B no cambia mucho el resultado porque lo que sirve es el rol que esta persona...

- Resuelve.

-Sí, exacto, resuelve. La participación es completamente otro punto de vista. Donde todos somos una parte, y esta parte, aunque a veces se habla de masas de personas, de centenas, de miles de personas, pero a esta individualidad imprescindible, y esta componente, yo soy parte de un grupo de mil personas, pero sin mi presencia el resultado cambia completamente porque si en lugar de mí está otra persona no es la función lo que interesa sino todo lo que es tu background, tu vida, tu manera de ver las cosas, lo que has visto, lo que has vivido, lo que aportas al grupo, que es imprescindible, y que no se puede intercambiar con otra experiencia de vida. Pues yo creo que también el éxito de estos proyectos, como fue en el Matadero, sino también en muchos otros que hemos hecho así después. Es porque la gente no se siente que está simplemente colaborando en algo que el artista ha decidido de hacer y para el que le sirve gente.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-Claro.

-Hay muchos proyectos así, hay arte público que se ha movido en esta forma y creo que ha fallado mucho, y encima, en lugar de acercar a la gente al contexto artístico la ha alejado muchísimo más. Porque cuando la gente se siente usada, como cualquier ser humano, la reacción no es positiva, es una reacción..

- De sentir que se aprovechan de uno.

-Es un alejamiento total. Esto es también motivación para la que el Matadero , lo que tu viste, fueron personas que posiblemente ni siquiera habían entrado muchas veces y que no tenía ninguna relación cultural con este espacio y que no sabían muy bien qué se iba a hacer ahí dentro. Igual vivían en el barrio, pero tampoco habían entendido bien que era ese centro. Y esto por qué, porque muchas veces si colaboras con artistas, con personas que tienen otro fin que no la participación, si no una disciplina personal o algo que tenga que ver con el currículum o algo así. Esto pasa a menudo con los profesionales de cualquier tipo de... no sólo desde el arte. Pues a mí ese tipo de experiencia no me interesa. Me interesa de verdad crear un mundo que es imprescindible, cuyo resultado es peculiar, y que se puede hacer allí y sólo allí, con estas personas y con otras y en otro lugar porque las personas cambian, cambia el lugar, cambian también la colectividad, la manera de juntarse, etc. es.. sería completamente distinto. De hecho, lo que tu viste en Madrid fue un capítulo de la obra.

- Es verdad que después ibas a Berlín.

- Fue rodado en Alemania, y también en Inglaterra. Y aunque algunos ingleses llegaron para las sesiones de escritura que no sé si tú..

- Si los vi, que habían venido para..

-Pero vamos, era nada, porque en realidad fueron quince mil personas en Inglaterra. En Alemania fueron menos de quinientos. Fue completamente distinto, porque la sociedad era distinta, las personas comunicaban en una

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

forma distinta, aunque estaban como en el Matadero, en círculo todos hablando, tu imagínate los silencios de media hora que hacían los alemanes.

-(Risas) sí.

- Hasta que decían una palabra y era una cosa increíble, y la manera también de contar su historia, su propia historia. De poner en este círculo de energías lo que son, o lo que.. su memoria personal, su memoria colectiva, también sus habilidades. Era completamente distinto. Este aspecto.. hay una grandísima diferencia de lugar. Y de norte-sur. La cosa posterior que me interesó mucho de la experiencia de Matadero que no fue igual que en los otros capítulos de la trilogía, fue que todo el proceso estaba abierto al público. O sea, teóricamente, aunque a veces eso no ocurría, todos los días de rodaje, en la parte de *fiction*, sí que ocurrió muchísimo que la gente que venía al matadero por otros asuntos, para ver otras cosas, o porque sabía que había este equipo trabajando, y rodando pues podía venir y presenciar sin tener la obligación de participar, podía asistir a lo que estaba ocurriendo. La verdad es que muchísimos vinieron durante los ensayos de danza y actores. Porque posiblemente creo que eran mas espectaculares de ver.

- Sí, son cosas más estimulantes, que se prestan.

-Sí, se sienten más a gusto o interesados en ver esta cosa. Pero.. teóricamente podían asistir a cualquier momento del trabajo. Y eso fue la primera vez que lo hicimos, porque normalmente toda la parte de la procesualidad solemos hacerla en privado, y luego el día del rodaje de la parte *fiction* o de la parte coreográfica o musical puede ser que esté abierto al público si hay las condiciones para ello. Cuando Manuela Villa del Matadero me invitó para hacer el trabajo fue una de las primeras cosas de las que hablamos. Al Matadero le interesaba muchísimo proporcionar esta posibilidad, y yo sé que esta posibilidad es fantástica, pero que conlleva también muchos problemas porque la gente puede hablar, o el sonido se graba mal, o no sé de repente hacen ruido o..

-Sí, pero hay que ganar unas cosas por otras, no?

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-Claro, sí, era un momento. De hecho para mantener la calidad del rodaje y tener el público que asistía de forma espontánea, fue muy importante la figura de mediadores que en parte Matadero proporciona, que no es la primera vez que ellos trabajan así, si no que tienen un grupo, un jefe de eso, y un grupo de chicos y chicas que trabajan de mediadores con el público. También en otros proyectos que no tienen esta complejidad procesual pero esta figura yo no la he encontrado en ningún otro museo donde yo he ido. Y ni siquiera en Inglaterra donde yo considero que trabajan con la comunidad de la forma mejor que yo he visto en el mundo.

-Sí, es una característica de Matadero con respecto a otros espacios del mundo.

-Sí, hay sitios donde las expos museos, el trabajo de los artistas a veces son tan autorreferenciales que no tienen en cuenta la comunidad y al espectador en general. Y ya te basta pensar que muchísimas galerías privadas que son importantísimas en el contexto del arte contemporáneo. Una persona en silla de ruedas no puede ni entrar allí, y o una persona que está sorda no puede entender mínimamente el videoarte porque no está subtítulo nunca para una persona que no oye. O hablar de las personas que no pueden ver. Yo te debo decir que en Inglaterra he encontrado algo increíble, había traductores para ciegos y sordos, y yo tuve más de dos sordos en ROSAS (Proyecto de Marinella desarrollado en tres etapas: Berlín, Madrid y Derby), porque había, o sea, los proyectos se abren a la comunidad de una forma en que la comunidad tiene su espacios, cualquier persona, incluso con hándicap, sabe que puede... Un día, cuando yo estaba haciendo la preparación de ROSAS en Inglaterra por ejemplo, llegó una persona ciega, con su perro y tal. Y en seguida después de diez minutos, el museo ya había llamado a un traductor para ciegos que le explicaba imprimiéndole en la mano lo que no podía ver, las cosas que yo proyectaba, de otros videos, de films, etc. me pareció un nivel de sensibilización increíble, que yo jamás había visto. Pero la figura del mediador no está, pero estaban otras figuras. Yo creo que dentro de lo que es el contexto del arte, y de todos los centros de artes, se relacionan con la comunidad, el mundo anglosajón es el mejor.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Están a otro nivel.

-Pero el Matadero, es como un oasis, en el sentido de acierto total. Siempre he pensado eso, y dicho entre nosotras, pienso que es, eso se debe muchísimo a la figura de Manuela Villa y muchísimo a su preparación cultural que no es exactamente la de comisaria de exposiciones, que podría ser de ello una persona muchísimo más autorreferencial al sistema arte. Es un sistema, que mueve su público, que mueve su gente, que mueve su dinero, etc. si no el hecho de que Manuela ha enseñado sociología, y tienen un montón de experiencias que intentan hacer, tanto en la programación artística como en general esta importancia que dan a la procesualidad creo que es algo bastante raro. Sigo pensando que en Europa es muy raro la experiencia del Matadero. Y no hay iguales ejemplos en Italia, no hay en Alemania donde vivo y te puedo decir que el sistema de arte es fortísimo, hay galerías museos importantísimos, una red de artistas increíbles, o sea, en este momento es un poco el centro de lo cultural y artístico, y no hay ningún ejemplo de un centro así que también abra a disposición y que abra a ámbitos nuevos, es mucho más autorreferencial al sistema arte que en lo poco que ese sistema representa, porque aunque están muchas personas es pequeñísimo. Es más al debate cultural, a la cultura en general. Pues esto, esto es lo que yo digo, y luego el hecho que de allí me llegase la invitación enseguida contextualmente a la invitación el hacer el proyecto allí, si, que llegase enseguida esta idea de enfocarse muchísimo a la procesualidad. Y de abrirla a un público visitante, lo considero algo que hice y que jamás he vuelto a hacerlo tan fuerte como en el Matadero. Y también debo decir que el hecho de que Matadero fuera lo que es, un centro que acoge tantas realidades dentro de él y disciplinas distintas, desde el estudio de grabación de sonido de Redbull hacia el teatro, la cineteca, los varios departamentos que no solo tienen que ver con el departamento de arte, esto facilitó muchísimo el trabajo, porque grabamos con músicos allí, un cuarteto de cuerda de profesionales, que grabó allí. Es un estudio increíble, financiado, creo por Redbull. Súper equipado, fantástico, vamos. Ahora yo sigo la actividad, aunque de lejos, y tengo comisarios y artistas que han trabajado o están trabajando en el

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

matadero que también.. la experiencia de residencia de El Ranchito, bastante peculiar, no exactamente lo mismo que puedes encontrar en cualquier sitio de residencias para artistas, y no tiene está enfocado hacia ciertas cosas. Siempre mucho.. la complejidad de las varias disciplinas y una horizontalidad de la cultura, o sea, no pensar que solo el arte contemporáneo, que es solo el arte visual, lo más importante, sino que se abre a muchísimas otras figuras, no?, y siempre está, ahí hay gente que trabaja muchísimo con.. vamos que es un centro de investigación como en Europa muy pocos hay.

-Hablando de tu obra, me parece muy interesante como el artista debe nutrirse de otras disciplinas y otros aires. Tú cuando comienzas una obra, de alguna manera no sabes de que va tu obra, si no que te dejas sorprender de lo que se te ofrece.

- Sí, creo que ese es un rasgo muy contemporáneo, Paloma, no solo del arte, si no de la cultura en general. Que se habla tanto.. de arquitectura social, que tenga un acercamiento completamente distinto a la arquitectura también. Yo creo que es un.. quiero decirlo bien.. no quiero darte datos incorrectos. Yo que conozco muchos artistas que trabajan en este aspecto.

[...]

El mundo está cambiando, la sociedad está cambiando, la manera también de que ... las personas de vivir la experiencia artística está cambiando completamente. No es que no tenga valor, no quiero que me equivoques, ir a ver una expo con todas pinturas pegadas a la pared, esto sigue teniendo un valor si el pintor es bueno, si el artista es bueno y no es simplemente autorreferencial. Hay tantísimos artistas que a mí me encantan y que hacen un trabajo completamente opuesto.

[...]

De hecho no es una casualidad, que por ejemplo, en la coreografía contemporánea, que no es una materia que y domino, de nada. Pero que trabajando con coreógrafas contemporáneas para mis proyectos me estoy dando cuenta y ellos también me lo dicen siempre que hay un interés brutal

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

para todo lo que es la danza popular, o sea, de hecho también la música popular está entrando hasta Beyoncé pone en sus discos algunas referencias a culturas indígenas, a, obviamente en una esfera superpop, pero quiero decir que hay tensiones, que muchas veces se convierten en aproximaciones distintas a la creación. Lo mío que es esto de estar con la creación compartida no es una novedad, hay muchos artistas que lo hacen.

La experiencia del público está cambiando, también el museo, es una cosa muy importante de entender. Yo cuando voy a trabajar con los museos mas reconocidos, más famosos, siempre que hay un protocolo de limitaciones de normas que tienes que seguir, que luego cuando yo voy a trabajar.. tu me debes creer que he trabajado en Turín, y con museos muy gordos en el extranjero, si no somos herederos de museos de América o de Inglaterra te aseguro que la persona por ejemplo no puede entrar sin el billete, porque es parte de un proyecto o entonces tiene que participar gratuitamente, es un problema, la estructura del museo es tan cerrada es tan antigua que yo no sé para trabajar.. he dejado en el espacio de una expo un *movie set*, un espacio para la escritura y otro para la danza, en esta expo con mas de mil metros cuadrados, pues esos tres espacios la gente podía reservarlos para hacer sus cosas, no te imaginas para quitarse los zapatos, donde poner el abrigo, las normas de seguridad, a distancia de la obra, pisar el suelo de la danza, sentarse en la mesa, era un problema. Nosotros no pensamos mínimamente, pero es un problema, han tenido que hacer reuniones para la persona que debe entrar gratis y cual pagando, solo para eso un protocolo completamente nuevo.. y luego, eso de tocar las obras de arte, de utilizarlas.. Como tienen que actuar los guardias de seguridad de la sala.. te das cuenta de cuan poco preparado esta la estructura del museo

-Totalmente

-Una presencia mucho más activa del espectador, y cuanto esto es anacrónico, porque en realidad ahora se hace mucho arte donde se tiene que experimentar, tocar, obviamente las puedes dañar, pero esto está cambiando.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

[...]

Sitios como Matadero nacen ya con esta premisa, el problema es cuando un museo nace como museo estándar.

-Funcional

-La estructura codifica, allí el cambio es una revolución total, pero yo te aseguro que viviendo eso he visto gente entrar en el museo que no es fácil llegar allí. Museo de Turín. Es lo mejor que tenemos en Italia. Esta actitud ante la institución cambia completamente la experiencia del espectador, entonces el espectador, la gente común que no tiene nada de relación con el arte o con la cultura en general, porque pueden ser analfabetos, ancianos, pues viven el museo, se apropian del museo y esta es la gran experiencia que se está haciendo y las motivaciones para las que a mí la gente me llama mucho a trabajar, porque en estos museos quieren gente que igual viven en el barrio pero que nunca han pisado este museo y esta es la gran relación entre el mundo de la cultura y la gente. Hay una incomunicación entre el museo y el público.

[...]

El matadero ha sido un proyecto bastante pionero, y además en un país no rico como España. En los países nórdicos se hacen experiencias de este tipo, pero casi siempre relacionadas con gente de allí. Son países que quieren trabajar sobre su gente. Existen oficinas y funcionan muy bien pero no se abre a lo internacional. Ahora creo que eso va a cambiar también allí.

- Es mucho más cerrado a su gente.

-También son países que defienden su trabajo y a su gente, hacen muchas cosas pero sólo para su país, no tienen una visión abierta a lo internacional. Pero también la demanda del público, las necesidades que están llegando a ser a nivel social una cosa muy importante. La sociabilización, que en Inglaterra es muy importante, aunque a veces resulte forzada se está abriendo a otros ámbitos. La gente se junta, y qué pueden hacer. Es un problema.

[...]

Yo cuando voy a trabajar en un sitio, y esto ha ocurrido también en España, como en todos los demás países. Empiezo a *mapar* mucho las asociaciones del territorio porque son importantísimas para entender que tipos de intereses comunes. Es un vehículo muy fácil para llegar a muchas personas, porque luego todos los asociados llaman a su familia, a otras asociaciones...

-Sí, se van creando redes de comunicación entre gentes, claro

-Es una cosa fundamental. En el centro está esta inquietud.

[...]

-La actual incompreensión del arte contemporáneo

-Yo no creo que solo tenga que ver con que el artista sea una persona cerrada, no te niego que haya algo de eso, si no también hay artistas muy bueno, pero incapaces de comunicar. Si sólo entienden tu obra los críticos que sabes que saben leer tu obra, evidentemente a la gente normal y corriente que no está involucrada con eso no le importa nada. No tiene ningún interés. También está cambiando eso. No es verdad que la gente no entiende, el lenguaje contemporáneo de la creatividad es contemporáneo porque es hoy. Esta barrera tan fuerte, que a veces los mismos artistas ponen entre el arte y el publico genérico tiene mucho que ver con la institución donde tu presentas la obra. Qué relación tiene.. donde la gente que tiene inquietud de entrar no sabe ni por donde debe pasar, porque no está hecha para la gente, y las obras de arte no están hechas para comunicar, si no simplemente para autoalimentar un sistema súper pequeño hecho por una elite muy pequeña. Esta claro que la gente se encuentra perdida. He visto gente llenar las galerías para exponer arte y no tener dificultad para entender lo que ven y no tienen dificultad, el arte que tiene que ver con ellos.

[...]

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

La crisis económica ha traído eso de bueno, que mucha mierda se ha tenido que ir porque no hay sitio. Ahora el espacio es mas pequeño, un museo que te da una comisión se lo tiene que pensar mucho para dártela. Tiene que pensar en los objetivos. Sobre todo de las instituciones publicas se lo pregunta y mucho y tiene que justificarlo mucho. Creo que es un factor positivo.

-Si, evitas mucha gente que estaba sólo por lo que estaba.

Marcos Ortiz

Medialab Prado

14 de abril de 2014

Medialab Prado.

-De las preguntas, por donde quieres que empiece.

-Pues como nació el proyecto.

-El centro cultural conde duque nace en el año 2000 mas o menos, que es cuando Juan Carrete era el director de conde duque y el venia a dirigir la cartografía nacional y había puesto en marcha un proyecto de stampa digital, y abrió un aula de arte electrónico, arte digital en conde duque que en principio contaba...

[...]

-Te estaba contando la creación de ese aula que estaba financiada por Caja Madrid y bueno, hubo una serie de jornadas una participación del stand de arco del ayuntamiento de netart donde estaba involucrado José Luis Perea. Y luego pues hacia el 2002 entraron Carmino Lesmekar y Luis Rico que fueron los directores hasta 2006,... el proyecto se concebía como la intersección entre arte, ciencia, sociedad y tecnología, sobre todo ahí se hizo bastante hincapié en grandes proyectos de la parte expositiva,... se hicieron varias exposiciones en 2006. Y bueno, luego en 2007, pasó aquí a la Plaza de las Letras hasta 2012 o así que fue a Matadero durante un año y ya aquí en el espacio de la Serrería.

-Como surge el proyecto aquí

-A partir de finales de 2006 yo tomo la orientación más sobre todo hacia la producción y con la idea de habilitar una plataforma en la que cualquiera pueda participar en los espacios de experimentación colaborando en proyectos de otros. Grupos de trabajo que se forman para proyectos

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

concretos. Eso ya lo habíamos ensayado en la parte anterior de Conde Duque con talleres interactivos y ese ha sido el modelo que..

-¿Cual es la selección de proyectos?

-Sobre ese modelo hay distintos formatos de actividad y uno seria el de taller internacional de dos semanas en el que se hace una convocatoria con un tema bastante abierto, la ciudad como base de datos, juegos de la visión, etc. todos esos talleres han sido internacionales, entonces llegan propuestas y..

-Que se han convertido en..

-Si, aquí se seleccionan, por un comité de expertos o de profesores que luego facilitan el taller, pero la convocatoria es previa al taller, lógicamente, y una vez que se han seleccionado se hace una convocatoria de colaboradores y entonces surgen esos proyectos y los que luego van a formar los grupos de trabajo. El objetivo también de seleccionar temas así amplios es de que vengan personas con distintos perfiles y distintas disciplinas, entonces por ejemplo en algunos casos los proyectos tienen un carácter más tecnológico, otros más artísticos.. otros más científicos, más activistas, más teóricos, más de divulgación, y pero bueno, a esos proyectos se les suma gente con fines distintos.

-Y ¿cuál es la participación ciudadana, que gente se suele adherir a ese tipo de proyectos?

-Como colaboradores no hay selección lo que ocurre es que en la práctica hay cierta homogeneidad entre los tipos de participantes. Gente de la universidad, perfil universitario, formación universitaria y acostumbrados a la cultura digital a internet, se manejan bien, cada vez hay mas gente que se manejan mejor, cada vez es más diverso. Si que hay diversidad en el tipo de formación que tienen porque a lo mejor en un proyecto hay arquitectos con abogados, con economistas, con un artista, ... eso está muy bien.

-¿En qué se transforman los talleres?

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-Son proyectos concretos que se hacen por otro tipo, a veces tienen una semana de duración y se hace un prototipo. Un prototipo para nosotros es eso, una materialización para hacerse una idea, que no tiene porque funcionar totalmente, que es un modelo de máxima experimentación, puede haber errores y también se basa en la incorporación de las ideas de otros, se charla.

-Sí, esta siempre en continuo movimiento, no es algo cerrado.

-Si, exacto que mas allá de la experimentación y digamos de los intereses individuales de cada uno, que pueden ser los que sean, es crear un contexto de intercambio de conocimientos de experimentación de llevar una cosa a la practica. También de convivencia. Por otro lado, son muchos grupos, casi ochenta persona, eso es un espacio de convivencia y se establecen vínculos entre personas que antes no se conocían, eso se va construyendo comunidad.

-Disciplinas distintas, claro, ¿cómo se pone en contacto un abogado con un científico? Por ejemplo. Eso también es.

-Esa seria una de las funciones de Medialab, el conocerse, carácter de mediación, de puesta en conexión de ámbitos distintos. Como hemos organizado el mundo hasta ahora a través de disciplinas, como lo hemos organizado por nivel de especialización, niveles para los expertos y niveles para los principiantes. Y creo que también como hemos organizado el mundo para los profesionales y los no profesionales, los amateurs, en realidad cualquier clasificación hecha a priori nos interesa ver como pueden colaborar gente que están en mundos distintos. Lo que sucede es que las instituciones que hemos heredado suelen responder a esas clasificaciones, entonces el foro de expertos hace cosas para profesionales. Pero sobre todo la clave ahora es ver como hacemos sobre todo algo que se ve en la red es crear espacios en los que los expertos puedan colaborar con personas que no lo son, activistas de a pie con académicos,... mezcla que quiere todo, pero que se organiza bien si se hace entorno a un proyecto concreto que puede ser, yo que sé, la agricultura humana, o... la calidad del aire de la ciudad. Un

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

tema que puede interesar a cualquiera, desde enfermos de asma, alérgicos, ingenieros electrónicos, técnicos municipales, que se sienten concernidos, y nosotros le damos forma a este proyecto, y ahí está la clave, ver como las personas se sincronizan, como no hay una.. la idea es sacar un proyecto adelante, pero que si no sale tampoco pasa nada

-Es más parte del proceso y esto que generáis

-Aunque no hay una separación entre el proyecto y el proceso, el proceso es el proyecto. Un buen proyecto genera un proceso de calidad. Un trabajo en equipo. Cómo generar un buen contexto para que la gente lleve a buen término proyectos de este tipo, esta es nuestra misión.

-¿Crees que es importante la presencia física, ahora mismo con internet y tal, qué punto tiene en internet y física?

-Este tipo de convocatoria y de colaboraciones que la gente se organiza para venir, antes era muy difícil, ahora la gente puede ver la convocatoria, algo que pasa mucho en las flashmobs, por ejemplo, que antes era impensable. Las herramientas digitales que posibilita internet son fundamentales para poder hacer este tipo de convocatorias. La convocatoria internacional, para coordinar eso, ¿cómo lo haces? Pero bueno, siempre es esencial el cara a cara, es insustituible. Pero internet es un buen complemento para crear esos lazos esenciales. Es una forma más que utilizar para hacer muchas cosas. Todas las practicas que surgen de internet.. organizar actividades en las que los usuarios son potenciales emisores de información. Entonces se piensa lo establecido, nos sirven para actividades concretas.

[...]

-Aquí lo que hacemos desde la infraestructura... es un servicio público que desarrolla los proyectos que es una cuestión.. pasamos de un modelo de institución cultural basada en la transmisión, exposiciones, auditorios, .. desde el punto de vista del usuario son lugares de recepción, espacios de lectura, audición, exposición. A un modelo que es más una plataforma, lo interesante

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

aquí es que es ir construyendo comunidad, en la producción porque hay comunicación entre las personas.

-Cada persona aporta dependiendo del proyecto que se está haciendo.

-Claro, si no, sólo recibes cosas, que también está bien, pero espacios como el cine, comunicación entre los participantes, que aunque no sea verbal, existe, no sé si el cine está vacío no es igual, estas ... hay una parte de recepción colectiva, las emociones se transmiten. Es mucho más limitado.

Internet actualmente ocupa el lugar de las instituciones tradicionales cubriendo el acceso a la información, te informa sobre muchas cosas, en el arte ya se ve que no es lo mismo, ver una obra en directo,

-Sí, bueno, pero puedes ir al Moma desde el sofá de tu casa

-Ya no es tanto, tú tienes una idea de lo que se está haciendo. Es un cambio. Ya no tienes que ir a un sitio para acceder a los contenidos. Es un cambio.

-Sí, se buscan espacios que te frequen algo más.

-Sí, también responde a la necesidad de hacer cosas, de sentir que construimos el mundo en el que vivimos, y eso tiene implicaciones políticas.

-¿Qué importancia o en qué marco crees que están este tipo de instituciones dentro de la política cultural?

-Sobre todo creo que más que importancia hablamos de potencial para crear un modelo nuevo de producción de arte, de conocimiento, de nuevas relaciones, de modos de convivencia. Tiene un potencial muy grande. Las instituciones heredadas están en crisis, nosotros las sentimos así. Hay una distancia muy grande entre las personas y las propias instituciones que parece que tienen una dinámica propia, no nos sentimos parte. Veo una oportunidad de posibilidades que no están dadas para nada. En algunos aspectos no ha cambiado nada. Este cambio no es un cambio automático, pero hay esa posibilidad.

-¿Cómo crees que se contemplan estos nuevos espacios a nivel político?

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-Hay iniciativas interesantes, pero creo que bastante poco. El modelo tradicional tiene que cambiar. El público es muy limitado.

-¿Por qué crees?, ¿crees que no interesa?

-Yo creo que es una cuestión de tiempo y de inercia, poco a poco hay cambios, pero.. va a tardar. Cuanto tiempo tardarán los archivos, las universidades, las bibliotecas, en otros contextos hay que cambiar los modelos de institución que no funcionan..

-Futuro de Medialab

-Esperamos un poco de estabilidad con la incertidumbre de estos años, con cierta estabilidad se puede construir como un modelo aplicable a otras escalas. Ya se ha pasado este primer año, que es bastante difícil, así que..

Ignacio de Antonio

Arquitecto participante en El Ranchito

21 de abril de 2014.

EL Ranchito. Última hora de la jornada de trabajo

-Cuéntame un poco desde el principio cuál es el proyecto, cómo has accedido a esto,...

-Carlos y yo mandamos esta propuesta que venía ahí de un trabajo que veníamos haciendo hace un año, a veces él y yo juntos y a veces con otra gente que tenía que ver con puestas en escena con... él es músico y entonces vamos haciendo acciones y sonidos y así y él va capturando con sus programas y sus equipos va montando una banda sonora en relación a las acciones que vamos haciendo no? En directo. Entonces cuando nos planteamos hacer esto era asumir el reto que nunca nos dábamos el tiempo de producir piezas que no tienen que ver con el lenguaje, una parte más escénica y su labor de producción musical, como hacer que eso aguante porque habrá que... porque aquí hay una fase de creación y luego de expo, como hacer que eso aguante sin estar nosotros y que esos dos lenguajes que es donde nos encontramos sigan funcionando, entonces lo que planteamos era un así una lectura de del contexto así de la residencia y ver como traducíamos eso en una pieza mas , buen que no era de contenido escénico. Lo que hemos hecho los primeros diez doce días ha sido currar en esa dirección. Uno, dónde ponemos el límite, porque normalmente el límite es las condiciones escénicas que nos da.. y otras... y entonces aquí no sabíamos muy bien si el limite era la nave, o era esta mesa , si.. como.. en realidad hay una decisión de composición de la pieza que es de mirar hacia afuera.

- (interviene otro de los artistas que se encuentra en el espacio El Ranchito)
Perdón, perdón que te interrumpa, pero recién cuando me fui, estuve pensando un poco en eso. Y lo veo como una técnica de señalar, de algo

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

que pasa en un espacio determinado, yo que bueno no sé igual, ustedes verán el tipo de código, de lenguaje que uso si va a ser.. yo tenía pensado hacer unas pequeñas estructuritas que van a ser de exposición, también de alguna manera podemos ver la posibilidad de..

(Conversación entre ambos artistas)

-De unirlo no? A mí también me ha dado un poco de miedo cuando han empezado a hablar.. yo me quedo con aquella esquina, yo.. como que fuera que me parece bien, pero que algo tendrá que coser.

-Igual a mí por el tema, de concepto hay algo que me interesa usar el espacio acá, pero también sacarlo. Mi idea era proyectar una instalación de escultura y sacar en algún lugar. El espacio publico, pedir autorización

-Con nosotros seguro que sí, hay que buscar..

-Que suceda algo, pensar de manera colectiva, n se si se puede quedar fijo

-Ellos proponen normalmente..

-La reunión todo el mundo parece tirar para su lado, actitud que deja bastante que desear, no hay comunión.

-Lo nuestro es poco invasivo a nivel espacial.

[...]

(Volvemos a la conversación Ignacio de Antonio y yo)

-Pero vamos nosotros queremos salir de aquí, también nos agobia un poco

-Es el espacio en el que estas trabajando y claro ¿cuánto tiempo estáis de residencia?

-Un mes y medio. Además con nuestra manera de currar que es con lo que hay. O sea, primero definimos la cota, y entonces hemos definido que Matadero es el límite, el limite que pone Matadero.. porque si nos quedamos aquí al final son nuestras conversaciones.. que también está bien, lo que pasa que también es un ejercicio mas de encaje de bolillos y este que se

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

multiplica todo y entonces un poco lo que vamos a hacer es como hay un calendario, hemos elegido ocho lugares de matadero que tienen una condición pública privada que es Intermediae, la nave esta que está cerrada. Entonces lo que vamos a hacer grabar como cuatro horas, hacer una de esas acciones que veníamos haciendo desde la uni... todo grabado con algunas limitaciones.. porque digamos que el va operando con los sonidos para intentar no deformar el sonido y que sea legible de alguna manera. Que luego no ocurre, es como cuando haces un fotomontaje

-Sí.

-Empiezas a distorsionar tanto que pierdes de donde venia y... y entonces luego hacer un dispositivo donde escuches esa pieza y que tenga relación con ese lugar. La nave que está cerrada, por historias de normativa, nosotros podemos obtener el permiso para entrar pero el publico nunca va a poder entrar, cual es el lugar desde donde se escucha eso. Luego vamos a hacer una pieza en el exterior para escuchar en el depósito.. estamos un poco cual es la caja instrumento y desde donde se escucha. Un poco ahí estamos. Es una movida... este dispositivo necesitamos que tipo de definición de audio da.. con una grabadora que coja textura

-Sí, cómo funcionan agudos y graves..

-Igual de repente funciona increíble... lo que queríamos evitar es un poco. El rollo audio guía, una performance en auto guía...

-Si buscar otra manera de escuchar

-Hacer que la peña.. por ejemplo tienes que agarrarte a esta columna para escucharla de pie, la única manera de estar en contacto con.. tu cuerpo tocando matadero. Y ahí estamos ahora básicamente. La gente que hace la performance es la gente que lo está viendo, luego hay que ver cómo se comunica eso.. como arrancar desde ahí la muestra, ...

-¿De qué manera?

-Si, y como duran las cosas un mes..

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-No nos esperábamos estar en modo de tanta investigación. Estamos buscando alguien que sepa de esto en Madrid..

-¿Esto es un micrófono?

-No nos hemos traído soldador ni nada..

[...]

-Luego está el rollo de qué produce esto no estamos ahí.. como el rollo residencia, vale, por qué estamos

-Aquí juntos

-Ahí no hay.. nadie tiene la educación para este debate.. cómo se contaminan los procesos.. igual una residencia de un mes y medio con una expo de un mes no te pone el chip para preguntar

-No, porque estás preocupado por tener algo que mostrar

-Porque si no tuviéramos expo yo creo que seria otro cantar y si fueran seis meses. Esto me aturde mucho

-¿qué piensas de estos proyectos?

-Yo creo que, que he seguido desde el primer.. bueno de hecho mira.. estuve en el primer ranchito eran nueve meses, doce mil euros, pero casi todo eran proyectos colectivos.. era otra cosa.

-Sí.

-La primera vez que se hacia, no sé que.. era una cosa mas pública y mas gorda, que era toda la nave.. y luego han pasado por varias ediciones de presupuesto cero tipo espacio y ya y ahora esta ahí en un *impass* que te dan un poco de producción y un poco de.. y lo hacen en colaboración con.. hay comisiones. Hay mucha mas actividad que en os anteriores que la peña está mucho mas aquí, y eso es guay... yo creo que es lo que hay que hacer.

-¿Crees que es una plataforma para crear?

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-Creo que es un buen intento, o por lo menos un intento que oriente, creo que es más.. a estar de ir en contra de la oportunidad que nosotros tenemos creo que es mas oportunidad para alguien que viene de fuera.. crear las condiciones para que alguien pueda estar de manera exclusiva en esto, ero claro para exigirte eso no te pueden pagar ml euros por tres meses... y luego los tiempos, no son realistas..

-Sí, luego llega el calendario..

-Es un buen intento, pero hay que aprender mas de programas de residencia , en todos los sentidos, esa falta de seriedad hace que nosotros podamos estar aquí, pero...

-¿Que tipo de programas conoces que puedan ser modelo de lo que dices?

-No sé, las cosas así un poco relacionadas con la investigación y la producción, nos hemos metido aquí por que el hecho de hacerlo con otra persona.. o al menos a mi me provoca.. no todo se da por sentado.. siempre es una conversación mediante y nos ha colocado en una investigación, pero si vengo yo solo, seguro que pongo a producir cosas que ya tengo en mi *background*... sobre todo digo esto por que es el matadero, en una galería es distinto, pero la cosa es que aportas, y seis semanas no es tiempo, ni a tiempo completo

-Y además si no tienes con que mantenerte.

-Claro, son condiciones raras. Qué curre con la obra que se queda aquí. La línea de comisariado cuál es no queda claro. Y que esta sea la referencia... porque no va de menos a más

-Si que vayan a mejor, o que las galerías están buscando algo

-Sí, eso es lo que mas me desorienta hacia dónde, es un poco... matadero tiene esa condición, que han conseguido una imagen, de un curro de los últimos años, pero ahora están en un modelo de austeridad, de aguantar el tipo y se nota. Creo que se nota. Yo que sé. No hay equipo.

-Sí, que no hay medios, está la estructura, pero no los medios.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

-Me parece que Matadero debería ser un lugar, pero que debería haber otros, este es todo, donde viene la performance, ..

-No hay otro sitio en Madrid como éste.

-Esto me parece un intento. Cómo se financia.. todo es como un intento. Seguro que en la residencia mas loca de Berlín también hay un pero. Pero aquí.. el problema es que no hay pasta. No se'. Este es como el sitio que hay que invadir de Madrid. Metes todo en matadero y te olvidas. Que pasa por ejemplo con Centro Centro, qué es eso. Madrid se ha rendido al rollo contar visitantes, al modelo europeo. Que pasa con talleres, no de educar al pueblo. Me refiero, no puedes hacer ruido en tu casa, no puedes tener un taller con tus amigos, no puedes ensayar teatro, Matadero está cerrado a cal y canto. Yo he ido a ensayar a centros culturales de Madrid y me han dicho no digas que estas aquí, porque si quisiéramos que estuvieras aquí... eso es un poco como ... no taller en el modo conductista, vamos a hacer todos arte, como el modelo de la Casa Encendida, sino un formato en el que pasen cosas.. no sé.. con dinero en Madrid tampoco.. es de donde veníamos. En el Ca2m si que hay un modelo que me interesa.

-Si, un trabajo con secundaria y bachillerato

-Pero está en Móstoles. Y Matadero no es Móstoles pero bueno...hacen falta...

-Hacen falta cabezas, gente, equipo.

-Una educación, cuáles son las formas más que el contenido. Si te dan una nave y un presupuesto malo será que no hagas algo decente.. con más o menos fortuna.. pero falta algo..

-Una nueva recepción para el publico.

-Hay que ver como se muestran los resultados de una residencia. Falta un poco de... vamos llevo dos semanas...para mi la residencia no se basa en los resultados, si no se basa en querer investigar sobre algo. Y en este sitio porque me viene bien para ir hacia ese lugar. Pero bueno. Que esto sea un

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

principio de algo del panorama.. pero no esto es un sitio por el que pasamos en algún momento u otro todos y.. en las galerías y festivales están los de siempre.. es el hándicap de Madrid.. tenemos la excusa de tener que producir...

-¿Crees que hay otros modelos?

-Creo que en España se ha cuidado muy poco la figura del comisariado y se nota, se nota mucho. Es una figura que no se ha cuidado nada...

Carlota Álvarez- Basso

Directora de Matadero Madrid

Lunes 27 de octubre de 2014

Oficina de Coordinación de Matadero Madrid

- Esto es una comunidad de vecinos. Hay mucho diálogo. La mejor metáfora para definir Matadero es una comunidad de vecinos, o sea,... Mira yo te voy a imprimir la presentación oficial que tengo de lo qué es Matadero porque es una cuestión lo que estás preguntando tú, que es casi política. Políticamente todo esto cómo se gestiona y resulta que tengo una presentación que la tengo que dar mañana en Barcelona sobre qué es Matadero y que es una explicación más política que esto que tiene que ver con el público. Te voy a imprimir una copia.
- - Esta es la mía, que está super sucio, pero te voy a dar una nueva. De aquí lo más interesante es que es un centro cultural promovido por el ayuntamiento que se inauguró en el 2007 no en el 2006. Y bueno, su modelo está basado en la cooperación entre instituciones públicas y privadas. Bueno, lo más interesante es esto, que es un modelo público-privado.
- Me interesa saber un poco esto también. Cómo funciona. Me refiero a nivel selección de proyectos. Digamos que...
- A nivel de proyectos artísticos o proyectos de entidades?
- Artísticos

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Si, bueno, pero es que estamos mucho antes de eso. Todos somos en este momento diez entidades que convivimos aquí. Yo en ese sentido como directora de Matadero soy una especie de presidenta de una comunidad de vecinos. Porque somos diez instituciones. Cuatro públicas y seis privadas. Entonces cada una actúa.. por eso no hay un criterio único de selección de proyectos. Cada una tiene su director. Yo soy como la presidenta de todo pero cada una tiene su director. Es muy difícil de entender. Cómo hace matadero? No se puede hablar... no hay matadero, ese es el plan. Nosotros somos más bien una oficina de coordinación. Ahí tienes la arquitectura de matadero, si te interesa. Matadero en cifras, hemos aumentado muchísimo, yo creo que los visitantes... esto es un poco.. el espacio ha sido cedido a una empresa pública que se llama..
- Madrid destino
- Si, y ahora somos diez instituciones. Las instituciones públicas son intermediae, las naves del español, la cineteca y la oficina de coordinación y las privadas son la central de diseño, la casa del lector, la fundación.. avam y.. la nave Redbull y Factoría Cultural.
- La nave Redbull estaba en obras, no sé si..
- Qué funciones tiene la oficina de coordinación? Pues.. muchas. Primero la gobernanza del espacio y entonces de.. bueno viene lo que hacemos y por otro la programación de artes plásticas. Entonces claro yo te puedo contestar a las artes plásticas, pero no al resto de la pregunta.. o sea, matadero no es una unidad en ese sentido. Te lo voy a dar en limpio, la coordinación, velar por el trabajo intelectual, ...

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

hacer la coordinación general de toda la programación, comunicar toda la programación, la limpieza y la seguridad.

- Entiendo.
- O sea que es como una gobernanza de todo el recinto. A su vez programamos abierto x obras, nave 16, el ranchito, digamos el archivo y la plaza pública. O sea que te puedo contestar referido a la programación sobre estas cosas... pero no el resto de las instituciones
- Los servicios
- Los servicios son los restaurantes, las bicicletas. El espacio público depende de.. tenemos una comunidad web muy activa, tenemos más de.. seguidores en Facebook y la prensa que tenemos una presencia mayor. Bueno y esto te lo voy a dar impreso.
- Si, vale
- Y bueno las obras que vamos a arreglar ahora esta entrada de la esquina y luego un parking aquí.
- Si, por ejemplo las naves que hay sin rehabilitar qué intención hay?
- Bueno matadero ha ido conformándose a medida que ha ido habiendo medios y hemos empezado a demás antes de. Desde el paseo de la Chopera hasta el río y al principio había solo una entrada, a día de hoy hay cinco entradas. Pero lo cierto es que la nave 19... de momento no tenemos proyectos para esas naves.
- Ya es bastante grande digamos gestionar lo que hay ahora como para... bueno respecto a la selección de proyectos, la parte que puedes tú..

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Bueno, vamos a ver, respecto de los criterios que tenemos... se acaban de colgar en la página web, porque no estaban hasta ahora, pero vamos en principio nosotros gestionamos cuatro salas de exposiciones y entonces bueno pues.. abierto x obras es una sala... es la antigua cámara frigorífica que está dedicada sobre todo a la formación de... bueno especialmente se hacen proyectos de *site specific* de artistas que están... a media carrera a la consolidación a nivel nacional e internacional y de alguna forma consideramos que necesitan un espaldalazo para... para que apoye para lanzar su carrera y la programación de esa sala la hacemos la responsable de contenidos que es Manuela Villa y yo y bueno pues es un tema muy específico de trabajar mano a mano con el artista porque además es una sala muy difícil y si no se trabaja así con el artista se pueden cometer digamos errores porque es un espacio muy difícil no tiene luces no tiene paredes al uso, tiene un suelo muy especial,... en fin, es realmente complicada la sala. Después en la nave 16 tenemos una nave que se dedica a proyectos a gran escala, que ahí en realidad trabajamos con artistas que, como es una sala muy grande, de 600m cuadrados que.. y doce de altura y también de metal, pues entonces también trabajamos con artistas que saben trabajar con escala, con obras de grandes dimensiones y de gran tamaño pero no tiene... vamos que pueden ser jóvenes o ser mayores, pero realmente los que tienen capacidad para enfrentarse a la escala son gente mayor.
- Claro que ya lleva..

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Si que ya lleva una trayectoria y que sabe trabajar con esas dimensiones.. la sala de al lado la 16 es la que dedicamos a exposiciones de jóvenes más emergentes que están empezando a trabajar o bien exposiciones de tesis de temas de actualidad que nos puedan interesar o como por ejemplo ahora vamos a tener la exposición de colonial o el año que viene vamos a tener una de la trayectoria de las guerrilla girls o..
- Si.
- La educación artística, etc. estos son los criterios.
- Si, bueno, me interesa también saber, que tiene mucha importancia, pero saber tu opinión respecto a la importancia que tiene el medioambiente y la ecología, pues todo el tema de avant-garden..
- Bueno es que aquí ya me estás hablando de intermediae, pero bueno. Eso creo que es conveniente que tuvieras esta reunión, porque es muy complicado. Al margen de eso, también nosotros también recibimos proyectos regularmente al correo general de Matadero que se llama info. A día de hoy creo que hemos recibido.. espera que se lo voy a preguntar a mi secretaria...esta es la ultima, pues... esto es el ejemplo de los proyectos que recibimos, tu fíjate, pues este año vamos por trecientos y pico y el año pasado hicimos trescientos veinticinco en total y bueno, pues lo que hacemos es que nos reunimos cada quince días y tenemos una reunión de equipo y de programación. Bueno ves aquí disciplinas, tipos de contenidos, y proyectos incorporados a la programación, y todo esto...cuantos llevamos este año
- 318

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- y esperamos recibir más
- y aun no ha terminado el año, o sea que..
- y aun no ha terminado el año o sea que es un poco un análisis de proyectos recibidos, proyectos incorporados a la programación, proyectos que han recibido un seguimiento que... otros que han sido desestimados y proyectos que ... algunos son de teatro, otros los mandamos a intermediae,... vale. Eso es un poco... después hacemos otras muchas actividades que van por concurso, por convocatoria pública, tenemos también la línea de residencias artísticas del ranchito, y el ranchito pues generalmente los artistas, pues se...
- se hacen exposiciones, se muestra el trabajo que han llevado a cabo durante la residencia
- si, son convocatorias.. menos el ranchito de febrero que tiene que ver con arco y son comisarios externos, pues los países arco Colombia, el año pasado fue Finlandia, pues nos piden que sea comisariado por el responsable de arco.
- Si, las demás son por convocatoria.
- Si, son por convocatoria. También hacemos convocatorias ahora para la terraza de verano, las actuaciones que son los viernes y sábados por la noche aquí, en matadero son por convocatoria pública, festeen, el festival de cultura adolescente también es por convocatoria pública, los grupos que tocan, pues lo hacemos, buen, intentamos ser una institución permeable. Y después tenemos también un comité asesor adolescente en el festeen que son chicos de quince a dieciocho, diecinueve años.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Que digamos que es lo mejor para su desarrollo. Es que digamos que este tipo de propuestas me parecen muy buenas porque digamos que el público adolescente es un público que no se acerca a la cultura o sea no va al Reina Sofía a ver un cuadro, entonces
- Si, exactamente
- Crear un festival que les implique de alguna manera. Y encima tenerles como asesoramiento. Esto sí me parece una cultura diferente a la que hemos estado viviendo hasta ahora. A la que he vivido yo cuando era pequeña y adolescente quiero decir
- También
- No existían este tipo de
- De iniciativas. No. De hecho son totalmente experimentales, pueden salir o no, de hecho yo. Bueno el comité ha salido.. ha sido excepcional la relación con ellos, ha sido algo muy bueno. De hecho tanto es así como que la revista estado mental, que tiene una radio y los ha entrevistado. Bueno me han dicho que son tan buenas las respuestas de estos chicos que van a hacer un especial sobre ellos y son chicos de quince, dieciséis años.
- Claro.
- Si, el próximo número de esta revista va a estar dedicada a nuestro comité asesor.
- Son cosas que
- Si, es que es un objetivo muy claro, ser permeable a... y después efectivamente, los temas que tu me mencionas. El tema de la cultura participativa, el tema de la relación con el barrio, el tema de la ecología

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

o de la permacultura que se llama, pues son temas, es una línea de información que ha llevado fundamentalmente intermediae. Y bueno, esa es un poco la línea que lleva. También ha llegado una convocatoria con la fundación danone y van a hacer también una convocatoria de proyectos en esta línea, de cultura ecológica y alimentación y..

- Claro, digamos que la ecología y estos temas medioambientales también son cultura
- Exactamente, la cultura de la alimentación también lo es
- Y que eso puede implicar a otro tipo de sectores sociales dentro del barrio que...
- Sobre los espacios de sociabilización que te decía, también es importante que ya no es el voy a ver la exposición y me voy a mi casa no?
- Bueno nosotros tenemos una línea que es intermediae, que lo suyo es que si también te interesa hables con ellos. Esa es su línea, que si quieres te hago una cita con ellos ahora, pues tienen una cosa que se llama terrario abierto que es precisamente un lugar para recibir y para asociaciones culturales que tengan un proyecto y de alguna manera les ayudamos y les preparamos para... a convertir su idea o su ocurrencia en un proyecto cultural, les guiamos, y sí, eso es intermediae.
- Como crees que ha surgido el modelo matadero, quiero decir cómo se ha implantado y que posibilidades...

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Bueno, matadero es una institución cambiante, permanentemente cambiante y el modelo ha sido digamos creándose, digamos no había modelo, ha debido ir conformándose a medida que iban sucediendo cosas, no? Si estaba claro que iba a ser un modelo mixto público-privado, no estaba claro como se iba a gobernar. De hecho la oficina de coordinación se creó en el 2008, o sea, después de que se había inaugurado. Cuando empezó a haber problemas que podían surgir del día a día, que podían surgir del mantenimiento, de la seguridad, etc etc. y se ha ido conformando poco a poco, no? tenemos normas de funcionamiento comunes para todos los socios, compartimos, compatibilidades de temas de horarios de carga y descarga, pero no hay un órgano de gobierno digamos como tal porque es muy complicado. Es muy complejo y muy distinto, las instituciones que están aquí albergadas entonces realmente.. lo intenté hacer cuando llegué aquí al principio, pero es muy muy difícil, porque son diferentes estatutos y bueno de momento van muy bien las cosas, sea que no creo que sea indispensable tener así un órgano tipo una fundación o un consorcio o un banco o patronato.
- Si, solo reglas básicas de convivencia y ...mas que tener estatutos comunes
- Si, sería muy complicado
- Como crees.. qué impacto está teniendo matadero.
- Desde luego la finalidad de matadero es convertirse en un centro de creación para toda la ciudad, y no solo para el tejido creativo, creo que al principio estábamos trabajando mucho con el barrio y el tejido

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

creativo, peor creo que estamos alcanzando una escala ciudadana y desde luego a nivel internacional, es brutal el impacto que está teniendo en tanto en cuanto por ejemplo ahora nos han pedido un intercambio de proyectos con el Palais de Tokyo de París o en la escuela de arquitectura de Lyon quiere publicar un libro sobre la arquitectura de matadero. Y prácticamente una vez a la semana estoy recibiendo a políticos y gestores internacionales para explicarles qué es matadero o me voy a dar conferencias, como mañana que me voy a presentar matadero a Barcelona, el día 11 me voy a burgos, el día 12 me voy a Ámsterdam y... si, estoy todo el día haciendo bolos

- A que crees que se debe. Yo no he visto ningún centro como matadero. Cual es la clave de este éxito
- Si, efectivamente es un experimento cambiante, pero yo creo que tiene que ver con el hecho de que el éxito de matadero creo que se debe a tres cosas a esa asociación mixta pública-privada, y al hecho de que... se debe al esfuerzo en la suma de diez instituciones culturales que estamos todas trabajando en la línea de la creación contemporánea entonces claro no solamente nosotros como oficina, o intermediae o cineteca, o el teatro, es que además... trabajamos conjuntamente, entonces si sumas todos esos esfuerzos es realmente un movimiento muy fuerte.
- Como crees que las nuevas tecnologías, con una comunidad muy fuerte, no sustituye al espacio físico
- Es una herramienta de difusión, pero nosotros apoyamos totalmente la cultura presencial, nos parece que es clave defender la cultura en la

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

presencia y el consumo presencial frente a lo que puedan ser las tablets o los dispositivos tecnológicos que muchos adolescentes creen que está todo...

- A nivel político, donde se sitúa en la política cultural de Madrid
- Somos un centro de creación de cultura actual y que trabajamos con todas las disciplinas artísticas. Bueno, a nivel político pertenecemos al gobierno de las artes del ayuntamiento y tenemos una libertad de trabajo maravillosa y realmente es muy cómodo trabajar con el ayuntamiento.
- Crees que es aplicable a otros espacios o lugares
- Creo que es un modelo complejo de llevar, de dirigir, pero sumamente acertado, sobre todo en estos momentos de crisis porque en realidad su éxito es la suma de los esfuerzos de mucha gente y creo que la cultura es muy vocacional, y conseguir que la gente, encontrar gente que realmente tiene vocación por la cultura es muy importante.
- Bueno ya está
- Pues sí, yo creo que es bastante información, venga

Paqui Blanco

Intermediae. Matadero Madrid

27 de octubre de 2014

Intermediae. Matadero Madrid

- Bueno, con señores mayores se va construyendo poco a poco esa pieza de teatro documental porque está basado en las vivencias de esos personajes. De esos vecinos del barrio.
- Que también es uno de los éxitos de ese tipo de proyectos, me refiero que te encuentres con una persona de diez años y otra de ochenta.
- Si, claro, por ejemplo en este proyecto pues había una pareja de señores mayores que eran los ganadores del concurso de chotis de la casa del reloj, unos hermanos raperos del barrio, luego pues eso, un matarife, pues eso que había un poco, bueno, diferentes. Diversidad de... perfiles que en principio no tienen nada que ver.
- Y que en la calle no se juntarían
- A través de un proyecto artístico empiezan a trabajar juntos para generar un proyecto común. Esto claro liderado por... que es la que lo llevaba. Propone este proyecto. Entonces ya te digo esto es una pieza escénica pero que se construye un poco a través de la vida de cada uno de los personajes, o de los vecinos. A través de una serie de talleres, de encuentros a lo largo de... pues de bastante tiempo van

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

construyendo esta pieza. Luego pues mas proyectos en ese sentido pues la gaseosa, el de Javier Montero, lo conoces?

- He leído.
- Es un actor teatral. El lo que hace es una convocatoria para mujeres mayores de sesenta años que estén interesadas en trabajar sobre el amor. Bueno, a través de esta convocatoria. La idea es que se construya una pieza teatral donde se desarrolle cada una de las partes, desde la escritura del guión, del texto, con un taller de escritura de aproximadamente un mes donde. Bueno, se ponen en juego diferentes textos y tratando en general lo que va a ser el hilo conductor de la pieza, hasta la música de la obra, la iluminación, el vestuario, la escenografía, cada una de las partes de la obra se construye de forma colectiva. Finalmente a las mujeres no les interesaba hablar del amor
- (Risas)
- Y bueno construyen una trama a través de una entidad financiera que ha sido ocupada.
- Eso es lo que tiene que ver con el proceso... que van surgiendo...
- Claro, digamos que en este proyecto, el creador de alguna manera es el impulsor de lo que... la idea.. bueno... la idea es que se construye siempre de manera participada, colectiva... tiene un gran o sea una gran importancia la parte experimental. Es decir, no son proyectos que estén testados no que se puedan controlar. Ni siquiera los resultados estéticamente muchas veces llegan a ser interesantes. Pero digamos que es mucho más interesante la parte del proceso que un producto o un resultado concreto. Como te decía deciden que quieren hacer

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Otra cosa
- Deciden hacer un grupo de mujeres que son super revolucionarias y que están rebeladas contra el mundo. Y la verdad es que quedó una pieza bastante interesante. Hay pequeñas pildoritas en internet. Lo que hacemos con muchos de nuestros proyectos es que los documentamos en forma audiovisual para poder seguir el recorrido. Por que es difícil este tipo de procesos. Muchas veces son procesos muy internos. En general se hacen pequeños procesos de documentación bien sea audiovisual o a través de relatos.
- Dejar constancia
- Si, para poner en común en proyectos similares. También hay información del proyecto mata a la reina. Si necesitas hablar con alguno de los colectivos. Luego como han llegado estos proyectos aquí. Hasta hace dos años había una ayudas para proyectos del ayuntamiento, a través de matadero. Había varias líneas, para espacios independientes, para algunos de los espacios de matadero, y específicamente para intermediae, vinculados con nuestras líneas.
- Es decir que es una selección a través de un comité independiente
- Si, digamos que intermediae tiene voz pero no tiene voto.
- Digamos que es la sede donde se organiza.
- Si, estas ayudas, hace dos años que no salen. Hemos tenido presupuesto cada vez mas ajustado. Esto si que estamos de encontrar sistemas en este sentido a través de convocatoria publica. Pero vamos la manera de trabajar, la idea de trasladar a idea constitucional es de apertura de permeabilidad constante. Cualquier persona que tiene un

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

proyecto puede venir aquí y contar su proyecto y tener una reunión con nosotros como tu. Tenemos un proyecto, hay canales abiertos. Sobre todo estamos a abiertos a proyectos de tejido asociativo del barrio, proyectos culturales y artísticos, para encontrar un espacio de presentación en el gran centro que es Matadero. Tratamos de generar una metodología de la escucha constante, de facilitación de recursos institucionales. La programación se genera de una manera muy orgánica.

- Supongo que según vayan saliendo proyectos
- Si, bueno nuestra labor también es como de facilitadores, como te decía siempre hemos tratado de trabajar mucho con el entorno, con las asociaciones de nuestro contexto, con el barrio. Ese trabajo a largo plazo y muchos proyectos que hemos hecho con iniciativas ciudadanas, son finalmente las redes que van construyendo muchos de los proyectos.
- Si.
- Para contártelo de forma muy resumida.
- (Hablamos sobre la fragua de luz. De forma periódica se va a hacer un proyecto en el que por las tardes se va a crear una obra de teatro implicando a todo aquel que quiera acercarse. Como espacio abierto que es, podrías venir a hacer un trabajo de campo.)
- esto es uno de los proyectos del canal formal en el que facilitamos espacios de presentación, de producción dentro de los límites en los que podemos ayudar. También de una manera muy orgánica también se buscan los recursos institucionales para ayudar a que los proyectos

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

salgan a delante. Los proyectos van respondiendo a sus propias necesidades.

- Sobre avant-garden. Qué reacción tiene la permacultura y la ecología o el medioambiente con la creación artística y cultural
- Cuando se ponen en marcha este tipo de proyectos relacionados con el medioambiente digamos que hay como diferentes objetivos. En 2008 teníamos el espacio intermediae solo. Y el resto de obras, así que teníamos este espacio de... cinco metros de ancho por unos 20 de largo que prácticamente estaban abandonados y ninguna previsión en matadero de espacios verdes, de espacios... entonces se hizo un estudio de paisajismo para... no sé si conoces?
- Conozco el banco de semilla y alguna cosa así, pero..
- Bueno, el avant-garden es un jardín de rosas silvestres que en realidad la idea también es generar un poco.. que los vecinos puedan participar de alguna manera en los pocos cuidados que éste requiere. Entonces desde 2008 hemos hecho, hemos tenido interés por esto que se puede trabajar con otros ámbitos como el conocimiento libre, el acceso...
- También a crear comunidad
- Si, también en relación con la red de huertos que es un proyecto que desarrollaremos el año que viene. Estos son grandes catalizadores de comunidades que trabajan conjuntamente y comparten conocimiento con todo... huyendo de grandes monopolios de la semilla.
- Siempre están acompañados.
- Si, se incluyen como se hace con las artes plásticas

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- Matadero no es un museo, es un centro de creación. Entendemos la cultura de una manera mucho más holística, aunque en los primeros diseños que se pensaban para Matadero no había espacios dedicados para la creación contemporánea. Medialab, como célula desde 2002 con Juan Carrete, que es el verdadero artífice. Él entendía la cultura de una manera mucho más aperturista que hasta ese momento. Se va formando un equipo, algunos antiguos trabajadores de Medialab y comisarios externos que forman, se les hace el encargo para comenzar con intermediarias de una manera muy experimental. El resto de espacios se ha inspirado en la manera de trabajar de intermediarias.
- Sí, cada institución luego lo aplica de una manera distinta.
- Sí, nos encontramos en un modelo mixto, así que los objetivos de las instituciones privadas quizás son otros...
- Matadero y Tabacalera...
- Las dinámicas son completamente diferentes.
- Funcionaría la autogestión en Matadero?
- Nosotros somos firmes creyentes en que la autogestión es un camino, después del desengaño político... gran parte de nuestro trabajo... lo que nosotros extendemos como la idea institucional es una responsabilidad compartida, lo que significa que los proyectos no están necesariamente bajo la supervisión de intermediarias. Se trata de generar un trabajo muy descentralizado. Se trata de trabajar más en red que... desde una institución alimenticia o generadora, que controla los procesos. Aquí la idea es todo lo contrario descentralizando los procesos de creación cultural.

**Anexo II. Hibraciones teóricas actuales: La práctica de lo
interdisciplinar. (MTMF)**

[En este anexo se recoge el proceso de creación de una pieza de *microteatro* en la que se ha seguido una metodología de trabajo basada en la defensa de lo interdisciplinar propuesta en esta Tesis Doctoral.]

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

La pieza de *microteatro* se trata de un monólogo de una duración aproximada de quince minutos. A continuación expondré el proceso de creación de la misma e incluiré tanto el texto definitivo como imágenes y prensa de la representación.

El proceso de creación partió de la siguiente premisa: La configuración de la identidad a partir de objetos cotidianos. La primera sesión fue un acercamiento de pareceres entre el actor y yo misma en función de directora. Una vez asentadas las bases del método de trabajo, que se correspondían a improvisaciones marcadas para la generación del texto, la segunda sesión consistió en esta búsqueda de objeto que pudieran definir al personaje que estábamos creando.

A partir de una conversación casi mayéutica de preguntas y respuestas fui conduciendo aquello que se relacionaba directamente con el interés de la pieza final. Los objetos aportados por el actor fueron: una cuchilla de afeitar, un reloj despertador, el teléfono móvil, un espejo y un libro. De ellos empezamos a buscar características, usos y significados. Estos objetos sirvieron para determinar y configurar el carácter de este personaje.

También propuse al actor algunas lecturas sociológicas y psicológicas relativas a la configuración de la personalidad (incluidas en el marco teórico de esta Tesis Doctoral). Con una base teórica, tanto de otras disciplinas, como de la propia reflexión entorno a los ejercicios propuestos, pusimos en pie estas ideas partiendo de partituras de movimiento en las que se conjugaban el propio cuerpo del actor y su relación con los objetos. Paralelamente a este trabajo y, en parte, fruto de él, fui configurando el texto

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

de la representación, que sufrió modificaciones al interactuar con el trabajo del actor.

A continuación pongo a disposición del actor el texto resultante:

MY TRUTH, MY FACT

(Está el actor en medio del escenario sentado en una silla con un foco que le ilumina desde arriba).

(En el escenario, donde no se ve, hay un conjunto de objetos dispersos. Inicia la banda sonora. Se corta el hilo sonoro. La música sale directamente de la escena. Es diegética).

Varón. Veinticinco años. Europeo. Moreno. Uno setenta y cinco.

Esta descripción corresponde a un sinfín de clones que andan dispersos por el mundo con las mismas características que yo.

Esperen que afino, soy actor y vivo con mis padres. Estoy en paro, y de cuando en cuando me sale algún tipo de trabajo mal pagado, que no siempre me satisface. Pero le sigo poniendo ilusión, ganas y todo mi esfuerzo. Entre tanto, pasa el tiempo y doy los mejores años de mi vida, mi juventud, a una pasión, a la mejor decisión que he podido tomar en mi vida. Ser actor. Tampoco, ¿verdad?

(Se comienzan a iluminar los objetos).

A veces, tengo la sensación de que no somos mas que versiones de la misma persona con pequeñas variaciones. Cuando vi un día esa película americana en la que se hacen clones de gente con dinero, y se les dice, a

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

estos clones, que son supervivientes de la contaminación y que son elegidos por sorteo para ir a una isla. Y no. Van al matadero, porque uno de estos ricos que ha contratado el servicio, necesita un riñón o el corazón, y ellos son su pieza de recambio.

Pero, ¿a dónde quería yo llegar con esto? En fin...

Me llamo Iñaki, Iñaki Artero. Y esto me distinguiría en algo si no me hubieran puesto el mismo nombre que a mi abuelo. Nunca he entendido por qué la gente hace eso, es como si quisieran que tu antepasado siguiera viviendo en ti. Me parece algo macabro. Yo quiero ser yo, empezar mi vida desde cero. Si algún día tengo hijo prometo no hacerles eso. (Hace un gesto).

(Se vuelve a iluminar solo al actor, en el mismo lugar en el que estaba la silla, esta vez sin silla, con el actor de pie frente al público).

281306199013, mi número de la seguridad social. 48290512 con N de Navarra, mi número de DNI. 2782, mi clave del banco. 28014, mi código postal. El cinco, mi número favorito. Entre quinientos y ochocientos, mis ahorros del banco. Hemos invertido en seguridad perdiendo en libertades. Estamos controlados por un reloj que marca horas, minutos y segundos de cada una de nuestras actividades, con el consabido calendario en días, semanas y meses. Y tenemos la Navidad, y el Fin de Año, y las vacaciones de verano, y el llegar de la primavera. Y el frío en invierno. Y, entre tanto, uno no sabe muy bien si siente por sí mismo ese frío o es que las tiendas quieren que te compres un abrigo.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

Me gusta pasear cuando hay lluvia. En un momento en el que los seres humanos podemos elegir el color de los ojos de un niño, hay una cosa que aún no hemos sido capaces de controlar: los fenómenos naturales. La lluvia, por ejemplo. Sí, tenemos paraguas, y coches, y soportales. E incluso una vida casi subterránea, pero no podemos impedir que caiga agua del cielo. Por eso me gusta pasear, y mojarme, me hace sentir vivo. Y creo que es una muestra para todos de no creernos la raza más poderosa del planeta. Si no que nos mojamos como los demás.

“La construcción de la identidad individual constituye un trabajo laborioso que se va volviendo complejo”; “la identidad constituye también un sistema de símbolos y de valores que permiten afrontar diferentes situaciones cotidianas.” Esto leía mientras me preparaba el personaje para este micro. Y, verán, yo creo que son chorradas, tonterías que inventan los sociólogos y los antropólogos. En un tiempo en el que nos hemos pasado de rosca con las religiones, los tipos de familia, las maneras de vida, por qué hablamos de valores y símbolos, ¿acaso hay rituales? Yo, cuando empiezo a prepararme un personaje hago ciertas cosas. Me gusta seguir ciertos pasos. Así. (Comienza a hacer ejercicios de respiración teatrales e invita al público a acompañarle). Sí, esto me ayuda a entrar en el personaje, a concentrarme. Cada uno cree en sus propios dioses, ¿o no?

La mejor cosa que he podido hacer ha sido encontrarme a mí mismo. Bueno, aún no lo he hecho, pero saber que ese es el camino es lo mejor que me ha pasado. Ahora ando buscándome la vida. La meta es ser reconocido por la profesión, que la gente cuando me vea sepa quien soy, pero no como los

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

famosos de las series de televisión, sino que admiren mi talento y mi esfuerzo.

A mí no me gusta hacer la compra. Con la gente, las colas en la caja, las peleas con las señoras mayores,... Pero cocinar sí, eso es otra cosa. Yo me pongo mi música y cocino. Estoy a mi rollo.

(Vuelve la banda sonora)

Camila. Ella es. Ella es mi mejor amiga. La persona con quien quiero compartir mis alegrías y a quien acudo cuando quiero refugiarme del mundo. Nos conocimos en la universidad. Precisamente ella hizo sociología. Yo siempre le digo que la suya es una profesión moderna, un invento. Y discutimos mucho. Pero es una persona muy inteligente. Va a llegar lejos. De hecho ya lo está haciendo. Lo que más me gusta de ella es que no me deja parar. Me azuza cuando me estanco.

Yo me considero una persona equilibrada. Con sentido común. Íntegra, quizás no. Pero equilibrada sí, Que es capaz de coger el toro por los cuernos cuando hace falta. Soy algo egoísta, solo me preocupo de los demás cuando puedo, cuando yo también estoy bien para poder hacerlo. ¿cómo si no? Eso sí, buen amigo de mis amigos. Y los secretos mejor guardados. Aquí. (Se señala la cabeza).

¿El mejor momento del día? La noche, porque todo el mundo se calla.

(Oscuro).

MTMF [my truth, my fact]

Identidad.

(Del b. Lat. Identitas, -atis).

1. f. Cualidad de idéntico
2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás.
3. f. Consciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.
4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.
5. f. *Mat.* Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.

¿Mis ideas son realmente mías o fruto de lo que me rodea? ¿Somos realmente libres? ¿Nuestras acciones, son consecuencia de esos pensamientos que no son nuestros? Éstas, y otras cuestiones son el eje de la reflexión que propone esta breve pieza escénica.

La premisa es que la creación de la identidad está determinada por la situación geográfica y una posición en el tiempo y otros parámetros que acaban siendo las definiciones de lo que somos. Es inútil escapar de estas coordenadas que nos determinan, condicionan e inevitablemente forman parte de lo que somos.

La hora de nuestro nacimiento, el punto de la tierra, el primer gesto, el nombre, la habitación. Y todas esas consagraciones, esos ritos que nos componen.

Gerard de Nerval.

SINOPSIS_

¿Somos lo que hacemos o hacemos lo que somos? ¿Existe la originalidad o nuestras vidas son variaciones de una sola? Éstas preguntas sobrevuelan un ejercicio que reflexiona acerca de la identidad, de lo que

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

nos hace únicos, como todos los demás.

El principal interés de la inclusión de este trabajo en la presente Tesis corresponde a un método de creación en el que la hibridación de disciplinas se ponen al servicio del estudio de un objeto común que no se encuentra determinado desde el inicio del proceso. Si no que éste evoluciona y crece de una manera orgánica, viva.

Esta pieza fue representada durante el mes de mayo en la Sala Samotracia del Espacio Cultural La Victoria en Madrid.

A continuación se presenta una reseña en la prensa madrileña. E imágenes del proceso.







nº de mayo 2014 de la revista Godoff.

Anexo III. Glosario de términos.

[En este anexo, y por el hecho del uso de varias disciplinas, ofrezco un diccionario común que pueda situar al lector, que nos permita generar un lenguaje común para poder encontrarnos en el mismo plano teórico, y disfrutar de la simbiosis interdisciplinar, desarrollando las mejores definiciones de cada uno de los conceptos, o cual de ellas resulta más conveniente para la investigación.

Los conceptos que desfilan a continuación también han sido de gran ayuda para el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas para entender el sentido concreto que he utilizado.]

A

ACCIÓN Es considerada el motor principal de la representación escénica. Son las actividades ejecutadas por los personajes. Éstas pueden generar conflictos, que permitirán su desarrollo dentro de la pieza teatral, produciéndose consecuencias de las mismas.

ACTOR La gran importancia de esta figura en el teatro, ejecutora de la acción escénica, es crucial en este estudio. Se ha establecido una comparativa entre el ciudadano, participante activo en la creación de cultura, y el actor como eje vertebral de la representación. Son estudiados también los momentos de transición que lleva a cabo el individuo en el paso de actor a personaje y viceversa. Éstos son de vital importancia a un nivel físico y emocional para entender la creación de personaje y su representación, tanto en la vida cotidiana como en las tablas.

ANTROPOLOGÍA TEATRAL Se trata del estudio en relación al trabajo del actor profesional, y está al servicio del teatro mismo. El interés en rescatar esta disciplina para este estudio responde a dos finalidades. La primera de ellas dar a conocer al lector uno de los métodos de trabajo más completos de la técnica actual, que tiene siempre presente una interdisciplinaridad aplicada, es decir, aprovecha los conceptos de la antropología como herramientas al servicio del entrenamiento actoral. En segundo lugar, alejándome de la pura técnica actoral, me interesa dar a conocer al lector la imbricación de esta disciplina que está puesta en relación.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

ARQUETIPO Es el personaje que esta determinado por el conjunto de rasgos característicos con una idiosincrasia específica que configuran al personaje. Desde la psicología el arquetipo es entendido como este conjunto de rasgos con un carácter universal, dentro de un imaginario colectivo que los hace identificables y reconocibles. La función arquetípica se enlaza directamente con lo simbólico.

ARTE PARTICIPATIVO Esta corriente artística contemporánea es reflejo de una sociedad participante en la generación de cultura. El artista ya no es considerado una figura omnipresente, sino más bien es un motor inicial para la creación de la obra final. Se establece una diferencia fundamental entre la colaboración, en la que los agentes externos que intervienen en la pieza tienen una función predeterminada y concretada por el artista; y una participación, en la que el artista, siendo un impulsor de la creación, convoca a otro agentes participantes en la generación de la pieza, influyendo éstos de forma directa en el proceso y en el resultado final de la misma.

B

BIOS ESCÉNICO Término empleado por la antropología teatral para determinar la presencia escénica del actor sobre el escenario. Se imbrica directamente con la lógica corporal desarrollada por el actor para dar vida a un determinado personaje.

C

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

CÓDIGO DE CIRCULACIÓN Para Goffman está compuesto por el conjunto de normas utilizadas para mantener una conversación. El respeto del código permite establecer pautas de acción.

COMMEDIA DELL'ARTE Modo de creación de un espectáculo teatral en el que no existe la figura del director, son el conjunto de los actores de la compañía los que generan la obra. Esta forma teatral recibirá el nombre de Commedia dell'arte a mediados del siglo XVI. La técnica en la que se fundamenta es la improvisación. Más allá de un conocimiento exhaustivo de los personajes desarrollados por este tipo de teatro, el hecho de utilizar la improvisación como sistema de creación es el que llama la atención a este estudio que observa en los espacios de cultura qué técnicas son las utilizadas, y en qué momento puede establecerse la relevancia de la improvisación en estas prácticas. Así como el repertorio de personajes empleados en esta forma teatral pueden llegar a corresponderse, mediante el establecimiento de paralelismos, con los mecanismos de creación de personajes en la vida cotidiana.

COMPROMISO Según Goffman es la obligación impuesta a la persona cuando representa un personaje, siempre en marcos de interacción social, y que está determinada por su implicación en otros escenarios.

COMUNIDAD Dentro de la Ecología Humana desarrollada por Park podemos entender la comunidad como una unidad, un organismo cuyo funcionamiento se asemeja, en una escala menor, a aquello que discurre en la ciudad. Estableciendo un paralelismo con lo estudiado acerca de los centros de creación contemporáneos la comunidad corresponderá las personas que

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

desarrollan en conjunto una actividad concreta, desde la perspectiva de este organismo en el que cada elemento cumple una función asignada, según la cual se asegura el buen funcionamiento de dicha actividad.

CONFLICTO En teatro es aquello que permite establecer la base del juego dramático. La obra consiste en el desarrollo del conflicto a través de la acción. Es en este sentido en el que nos interesa observar las situaciones de conflicto que transcurren en los *Espacios Intermedios* para determinar el discurrir de la acción, en este caso no dramática, sino cotidiana.

CONTEXTO Desde la microsociología es el marco social en el que se circunscribe una interacción entre dos individuos. Éste está determinado por un espacio y un tiempo concretos.

CONVENCIÓN En el teatro es aquel código que establece las reglas del juego entre el público y aquello que sucede encima de las tablas. Asumidas estas normas puede disfrutarse del juego dramático propuesto por los elementos integrantes de la creación artística. Se establece así una comunicación funcional entre espectador y obra.

CRONÉMICA Disciplina que estudia el tiempo y su vivencia.

CULTURA Este concepto es poliédrico, ya que son muchas las disciplinas intervinientes en la generación de una definición válida que permita explicar el hecho cultural desde diferentes vertientes. En este estudio se atienden tres:

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

Desde la psicología la cultura es el conjunto de convenciones sociales y valores que intervienen en la interacción social. Existe un nexo entre la formación de la personalidad y la cultura, éste es apuntado por Allport.

Desde el teatro rescato la definición que ofrece Anne Bogart en *La preparación del director*:

“Yo creo que la cultura es experiencia compartida. Y está en continuo movimiento. Las ideas son de hecho uno de los aspectos más contagiosos de la cultura humana. Imagínense una enorme llanura en una fría noche de invierno. Dispersas por la llanura brillan diversas hogueras, cada una de ellas con un grupo de gente, apretados unos contra otros para mantenerse calientes. Las hogueras representan la experiencia compartida, o la cultura, de cada uno de los grupos alrededor del fuego. Imaginen que alguien se levanta y camina a través de esa fría, oscura y ventosa llanura hasta llegar a otro grupo reunido alrededor de otro fuego. Este acto de fuerza representa el intercambio cultural. Y así es como las ideas van de un lado a otro.”¹

Desde el campo de estudio de la presente investigación se concibe la cultura estableciendo una tipificación de la misma en Alta Cultura, Folclore y Nueva Cultura. El nexo de unión entre ellas es la presencia del ser humano. La variante que determina su clasificación es la posición que el individuo adquiere en la intervención de su generación y la vivencia de la misma.

E

ENCUENTRO SOCIAL Para Goffman se trata de la interacción llevada a cabo por dos o más individuos. Ésta empieza cuando las personas participantes toman en consideración la presencia de los otros y termina

¹ BOGART, A. (2001) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

cuando la situación de presencia acaba. El interés de esta definición en el presente estudio es fundamental para comprender bien las relaciones que se establecen no sólo en el desarrollo de la actividad concreta, si no que la situación de comunicación que se produce en espacios destinados a la sociabilización es también contribuidora a la generación de cultura.

ESPACIO ESCÉNICO Se entiende como el espacio físico en el que discurre la escena. Pero no limitándonos sólo a este plano cabe añadir que el espacio escénico no es solo la escenografía, si no que tanto el espacio sonoro como lumínico son participantes activos a la hora de generar la atmosfera necesaria que permita al espectador contar con todos los elementos para el placer del acto escénico que se dispone a disfrutar.

ESPACIO INTERMEDIO. Este término ha sido generado por esta investigación para determinar aquellos espacios destinados a generación de cultura contemporánea en los que, por un lado se ha establecido una jerarquía organizativa que ha determinado una reflexión en lo referente a la institución como organismo tradicional de acceso a la información. En estos espacios el generador de dicha cultura es el ciudadano, que se convierte en personaje protagonista. La idea de disfrute y experimentación transforman la idea de visualización y rompen con la manera tradicional de unidireccionalidad de la vivencia.

EQUIPO. Conjunto de personas que forman parte de la puesta en escena de un espectáculo.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

ESTRATEGIA Este concepto conviene ser observado desde dos perspectivas: la primera de ellas la ofrece Certeau, la segunda Pavis, desde un aspecto teatral:

“Cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica y científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.”²

“Actitud y modo de proceder del autor, del director de escena frente al sujeto que quiere tratar o a la puesta en escena que quiere realizar y, en última instancia, a la acción simbólica que desea ejercer sobre el espectador.”³

ETOGRAMA Para la etología es el conjunto de pautas que pertenecen al comportamiento de una determinada especie. En este estudio se establece una comparación al establecer cuál es el etograma de los participantes de las actividades culturales contemporáneas.

ETOLOGÍA Ciencia que estudia el comportamiento animal. El interés en esta investigación es el de establecer las similitudes y diferencias entre el ser humano y el resto de especies en determinadas pautas de conducta.

² CERTEAU, M. (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

³ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

EXTERNALIZACIÓN O GLOSA CORPORAL. Utilización del gesto corporal desde la generalidad, pero con una funcionalidad específica a la situación concreta en la que se desarrolla.

EXTIMIDAD Término que permite definir el fenómeno actual que acaece en las redes sociales en las cuales el individuo exhibe información que pertenece al ámbito de su intimidad. En este acto interviene la decisión de aquello que se desea mostrar.

F

FRAME (MARCO) Para Goffman se trata de un sistema de premisas e instrucciones precisas que permiten dar sentido a la sucesión de acontecimientos. Este concepto empleado por Goffman es derivado del término de *marco psicológico* de Bateson.

G

GESTO “Movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo.” Esta es la definición que ofrece Pavis. Adaptándola al interés de este estudio me interesa conocer cuál es el gesto, no sólo corporal, si no también de carácter que imprime un determinado espacio de cultura y que lo diferencia de otro.

H

HABITUS Veamos lo que entiende Bourdieu:

"El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972: 178)

HAPPENING Veamos la definición de Pavis:

"Forma de actividad teatral que no utiliza un texto o un programa fijados de antemano (a lo sumo, un guión o "un manual de instrucciones") y que se propone conseguir lo que sucesivamente ha sido denominado un *evento* (George Brecht), una acción (Beuys), un procedimiento, un movimiento, una *performance*, es decir, una actividad propuesta por los artistas y los participantes recurriendo al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar una acción exterior, de contar una historia, de producir una significación, y utilizando para ello todas las artes y técnicas imaginables, así como la realidad ambiente."

HIPERCONSUMO Lipovetsky defiende al hiperconsumo como uno de los principios que estructuran la cultura en el siglo XXI. Hoy la división entre valores económicos y culturales no existe, ya que están dispuestos en una perfecta comunión, en la que la cultura sufrido una absorción en pro de su valor comercial.

I

IMAGEN Para Goffman es el valor social de un individuo, que no está determinado por sí mismo, si no que es originado por un conjunto de encuentro sociales. Lo interesante de esta definición es que la determinación es ajena al individuo mismo, el eje está situado en la interacción como agente

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

que define la identidad del individuo puesta en relación, desarrollada la acción.

IMPRONTA Desde el estudio del comportamiento animal es aquel proceso de aprendizaje determinado biológicamente que permite a una cría identificarse con su especie.

IMPULSO En psicología es entendido como fuente de energía.

INDIVIDUO SIMBÓLICO Se concibe a la persona como un portador de símbolos en sí mismo.

INSTINTO Desde la etología es el sistema nervioso generador de impulsos, tanto internos como externos.

INTENCIÓN Para Barba es la traducción intelectual de una acción establecida por el dramaturgo, el director o el propio actor, que es quien la ejecuta.

INTERACCIÓN Sistema integrado por una serie de reglas que estructuran esta comunicación en un medio concreto en el que este sistema se desarrolla.

INTERACCIONISMO SIMBÓLICO Corriente de pensamiento en relación con la antropología y la psicología social que estudia la sociedad desde situaciones comunicativas.

INTERDISCIPLINAR Característica aplicable a aquello en lo que interviene la conjunción de conceptos provenientes de distintas disciplinas para el estudio de un mismo objeto.

J

JUEGO DRAMÁTICO Pavis lo define así:

“Práctica colectiva que reúne a un grupo de ‘jugadores’ (y no de actores) que improvisan conjuntamente según un tema escogido de antemano y/o precisados por la situación. Así pues, en el juego dramático ya no existe ninguna separación entre el actor y el espectador y se pretende, en cambio, que todo el mundo participe en la elaboración de una actividad (más que de una acción) escénica, procurando que las improvisaciones individuales se integren en un proyecto común todavía en curso. El objetivo no es ni una *creación colectiva* susceptible de ser presentada al público más adelante, ni un desbordamiento *catártico* de tipo *psicodramático*, ni un desorden o una broma aptos para un *happening*, ni una teatralización de lo cotidiano. El juego dramático aspira tanto a que los participantes (de todas las edades) toman conciencia de los mecanismos fundamentales del teatro (personaje, convención, dialéctica de los diálogos y de las situaciones, dinámica de los grupos), como a provocar una cierta liberación corporal y emotiva en el juego, y después—eventualmente—en la vida privada de los individuos.”⁴

K

KINESFERA Espacio necesario entorno al cuerpo físico de una persona. La invasión de ésta supone situaciones de incomodidad del individuo en su interacción con otros. No existe una medida estándar, si no que es cultural y personal.

KINÉSICA Disciplina que estudia el espacio y las relaciones que se establecen a partir de su existencia.

L

⁴ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

LÍQUIDO Término empleado por el sociólogo Zygmunt Bauman para explicar la inconsistencia de lo posmoderno.

LÚDICO Rasgo relacionado directamente con la idea de disfrute. En este estudio se sitúa como condición necesaria para que exista realmente un acto cultural.

M

MARCO. Dispositivo cognitivo y práctico de atribución de sentidos, que rige la interpretación de una situación y el compromiso de esta relación con otro o con la acción en sí misma.

MÁSCARA Para la microsociología de Goffman corresponde a cada uno de los personajes que representamos a diario.

METÁFORA TEATRAL La gran aportación de Erving Goffman, de la que rescato la manera de entender la ciudad como un gran decorado.

METATEATRO (teatro) Un teatro dentro del teatro, es decir, el conflicto es un conflicto insertado en el juego dramático. Este concepto entronca con la idea presente en las prácticas contemporáneas del hecho escénico, en las que lo importante es la muestra del proceso de creación en el espectáculo resultante que se muestra al público.

MICROSOCIOLOGÍA Disciplina desarrollada por Goffman cuya metodología está basada en un estudio a pequeña escala, de casos concretos. Esta técnica permite al investigador obtener datos que pasan desapercibidos en los estudios estadísticos.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

MIMEMA Esta es la definición que da Sito Alba desde la semiótica del teatro:

“Unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles.”⁵

MOTIVACIÓN Desde la etología es aquel factor que determina la respuesta de un animal ante estímulos ambientales.

MOVIMIENTO Rescato la definición que da Iavon a propósito del movimiento en relación a las acciones corporales:

“Cada frase de un movimiento, la menor transferencia de peso, cualquier gesto de una de las partes de nuestro cuerpo, revelan algún rasgo de nuestra vida interior.”

P

PAPEL Este concepto será visto desde tres perspectivas:

En primer lugar desde la psicología como la estructuración empleada en la participación de la interacción social. La posición que ocupa el individuo en una determinada comunidad.

Desde el teatro como la vinculación a una situación, es decir los rasgos característicos que enmarcan una determinada acción a la que se asocia un personaje.

Y por último Goffman, dentro de su metáfora teatral, compara la conducta con la puesta en escena. Se establece un paralelismo perfecto entre los

⁵ SITO ALBA, M. (1987) *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

elementos que componen el acto escénico y las relaciones interpersonales de la vida social.

PERFORMANCE

“La *performance*, o el *performance art*, expresión que podríamos traducir como “teatro de las artes visuales”, apareció en los años sesenta; por ello no es fácil diferenciarla del *happening*, dado que además está influida por las obras del compositor John Cage, del coreógrafo Merce Cunningham, del videasta Name June Park, del escultor Allan Kaprow. Sólo llega a la madurez en la época de los ochenta.

La *performance* asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposiciones. [...] Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación.”

6

PERSONAJE Pavis da la siguiente definición:

“En el teatro, el personaje acepta de buen grado adoptar los rasgos y la voz del actor, de tal manera que, al menos en principio, no parece que ello deba crear problemas. Sin embargo, pese a la “evidencia” de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje sólo fue en sus orígenes una máscara—una *persona*—que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de *persona*, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana.”⁷

⁶ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

⁷ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

POSMODERNO Característico del tiempo correspondiente a la Posmodernidad. Este modo de entender, enfocado en este estudio sobre la cultura, se centra en la búsqueda de unas prácticas en las que interviene la participación ciudadana en el proceso y resultado final de proyecto cultural.

PRESENCIA Postura dependiente de la posición y la calidad del cuerpo de un actor en la escena.

PROSUMIDOR Término que nace desde la economía y que define a un consumidor activo y participante en crear aquello que consume. Este es el perfil de ciudadano presente en los espacios de creación cultural contemporánea.

PROXÉMICA Disciplina que estudia las distancias y las relaciones que se establecen de distancia y proximidad entre los individuos en un espacio determinado por éstas.

R

REACCIÓN En Barba:

“Atenuación del reflejo volitivo, que es enseguida realizado de manera mimética y vocal, en espera de recibir una nueva transición a un nuevo elemento de acción.”⁸

REALIZACIÓN Para Barba es empleado como el “ciclo de reflejos volitivos, miméticos y vocales.”⁹

Barcelona: Paidós.

⁸ BARBA, E; SAVARESE, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

RITUAL Para Goffman es una convención con la intervención de un conjunto de símbolos que se relacionan directamente con la idea de representación.

Para el teatro:

“Más allá de la historia siempre problemática de la filiación del arte al rito, debemos señalar que el ritual impone a los “actantes” (a los actores) palabras, gestos e intervenciones físicas de cuya buena organización sintagmática depende el éxito de una representación. En este sentido, todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como un ritual, en el sentido en que lo entiende Michel Foucault, en la producción y “el orden del discurso”: “El ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación o de la recitación, deben ocupar una determinada posición y formular un determinado tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; fija, en último término, la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, sus efectos sobre aquellos a quienes se dirigen, los límites de su valor coercitivo.”¹⁰

RITUALIZACIÓN En la etología se entiende como un modelo de conducta con una forma concreta y que supone una adaptación. Ha de ser común a una especie que lo empela como una señal.

S

SIMULACRO Atendemos a la definición que ofrece Baudrillard que nos lleva directamente al concepto de *hiperrealidad*.

⁹ BARBA, E; SAVARESE, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai

¹⁰ BARBA, E; SAVARESE, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

SEMIÓTICA Ciencia que trata de los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas. Semiología es el término empleado en Europa y semiótica en América.

SIGNO En Peirce es interesante la relación de correspondencia que se establece en esta definición ya que ofrece una bidireccionalidad en el signo, hecho por alguien para alguien.

Mientras Jung le otorga un carácter micro, siendo el signo una versión reducida de algo conocido.

SÍMBOLO Tipo de signo que nos conecta directamente con un objeto a través de otro. La concordancia con éste no se establece en términos de similitud. El carácter del símbolo estará siempre dentro del plano de la generalidad con el objeto designado.

Para Jung el símbolo será la mejor expresión de un objeto que no está presente, pero que es reconocible por quien lo observa.

SITUACIÓN Para Pavis:

“Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de su *enunciación*, en el teatro el sentido de una escena depende de la representación de la clarificación o del conocimiento de la situación.”¹¹

¹¹ PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

En cambio en Goffman, siempre desde el marco de una situación en el contexto social puede definirse como toda condición de posibilidad para que la comunicación exista.

SELF Para la microsociología de Goffman es aquello que realmente somos, más allá de las máscaras utilizadas.

SATS Para el Odin Teatret:

“El término *sats* del Odin Teatret quiere decir el impulso a la acción que es energía en el tiempo y corresponde a lo que Stanislavski definía como ‘tener el ritmo justo’.”¹²

T

TÁCTICA Según la definición de Certeau es el cálculo que no se sitúa en un lugar propio, si no en el otro.

TEATRO Rescato la definición de Barba que lo define como un ritual, que estando vacío, llenamos con nuestros porqués.

En un nivel menos poético me interesa resaltar la importancia capital de la unión entre texto y puesta en escena para que podamos hablar de teatro.

Resultado de una relación de colaboración entre texto y escena.

¹² VV.AA., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Artezblai Editorial. Bilbao, 2012. Pág.86.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

TERRITORIO (Goffman) Concepto tomado prestado de la etología que designa el espacio fijo, situacional o personal sobre el cual se ejerce un control y cuyos límites se defienden.

Anexo IV. Listados.

[En este anexo se presentan tres listados diferentes: Arte participativo; arquitectura y espacio público; y, por último, Espacios Intermedios. Estos listados son el resultado de los motores de búsqueda utilizados en la investigación. Se incluyen para dar al lector, por un lado, cuenta de lo que se ha investigado, y, por otro, como inicio para futuras investigaciones sobre estos temas.]

Arte participativo

Teóricos_

Jeremy Deller

Mary J. Jacobs

Maria Lind

Nato Thompson

Jacques Ranciere

Claire Bishop

Artistas_

Cristoph Schlingensief

Tino Seghal

Centros_

QUAD. Derby (UK)

Creative Time

Arquitectura y espacio público

1. we traders. Espacio de juego estacional en una calle. Cambiamos crisis por ciudad.
2. LANDEZINE. Landscapes architecture Works. Puente.
3. BASURAMA. Definición del desecho como algo cultural. Basura como recurso artístico.
4. ZULOARK. Campo de Cebada. Plataforma de trabajo.
5. RECETAS URBANAS. NET.
6. INCREASIS. Plataforma para la reconversión colectiva de los recursos urbanos inutilizados en estructuras productivas. Redes sociales. Colaboración ciudadana. Sociedad emergente.
7. DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS URBANOS. Microentrevistas a ciudadanos. Información, reflexión y actuación sobre la ciudad. Participación ciudadana.
8. N'undo. La no construcción. Defensa de lo urbano.
9. Campo de Cebada. Actividades para el barrio. Incluir mi participación en el Don Juan.
10. PAISAJE TRANSVERSAL. Transdisciplinareidad, implicación ciudadana, herramientas digitales, ecología de medios.
11. POMPIDOU. Renzo Piano. Richard Rogers.
12. Mike Davis.
13. Collectifetc. Cuestionamiento del espacio urbano. Experimentaciones: estructuras, encuentros o intervenciones artísticas. Conversations

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

lumineuses. 27 nov. 2010. www.collectifetc.com/realisation/conversations-lumineuses/

14. TYIN. Proyecto Safe Haven Library.

15. Publicspace. Centro de cultura contemporánea de Barcelona. Premio. Reconocer y difundir todo tipo de obras de creación, recuperación o mejora de espacios públicos en las ciudades europeas.

16. JENNY HOLZER. Intervenciones en el espacio público.

Espacios Intermedios

Tabakalera San Sebastián

Tabacalera Madrid

La Casa Encendida

Matadero Madrid

Barbican Centre

Tokyo Palace

PS1 (Nueva York)

Centro Niemeyer (Asturias)

Le 104 (París)

Le Friche Belle de Mai (Marsella)

Quad (Derby)

Anexo V. Hemeroteca. Visibilidad de la cultura contemporánea: Medios de comunicación.

[Este anexo recoge los títulos y referencias de las noticias consultadas a lo largo de proceso de investigación a través del análisis de contenido de distintos diarios y revistas en relación con el objeto de estudio. La clasificación responde a las categorías del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas]

LA POSMODERNIDAD

- “Reflexiones sobre el capitalismo. Una exposición”. ABC, Sábado, 5 de abril de 2014.
- “Tu ciudad te necesita. La muestra ‘We Traders’ anima a “protestar menos y actuar más” 25 iniciativas de cinco urbes europeas, entre ellas Madrid, incitan a la movilización cívica”. El País, 31 de enero de 2014.
- “El modelo de Nueva York”. El País, Miércoles, 11 de agosto de 1999.
- “Nuevos contenedores para el arte hoy. El CACI de Gijón, que se inaugura hoy, encarna la apuesta por centros multidisciplinares de creación”. El País, Viernes, 30 de marzo de 2007.
- “La huerta en la ciudad. Matadero Madrid programa un festival sobre sostenibilidad y agricultura ecológica”. El País, Viernes, 25 de septiembre de 2009.

LA CIUDAD

- “In Madrid, Art Finds New Friends”. The New York Times, 23 de septiembre de 2013.
- “Una ciudad con ganas de bicicleta”. El País, 6 de junio de 2014.
- “Un pabellón para una colección de arte será la primera actuación en el antiguo matadero”. El País, Miércoles, 4 de mayo de 2005.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Un matadero sin destino. Las instalaciones de Legazpi quedaron en desuso en 1996, y el recinto sigue esperando convertirse en un centro cultural”. El País, Domingo, 15 de diciembre de 2002.
- “El viejo matadero de Arganzuela albergará estudios para artistas”. El País, Miércoles, 11 de agosto de 1999.
- “El proyecto definitivo para la reforma del antiguo matadero estará listo a principios de año”. El País, Viernes, 24 de octubre de 1997.
- “Estamos negociando los usos de este espacio con las administraciones”. El País, Miércoles, 1 de junio de 2005.
- “‘El Área de las Artes es una oficina de contratación’, afirma el PSOE”. El País, Miércoles, 8 de junio de 2005.
- “94 millones para iniciar el cambio del viejo matadero centro cultural”. El País, Sábado, 2 de agosto de 1997.
- “Ciudad diversa y accesible. La deportista de élite y medallista paralímpica nos hace una variada ruta por lugares aptos para las personas de movilidad reducida (con algún tirón de orejas)”. El País, 18 de julio de 2014.
- “El Teatro, rey por una noche. Ayer se celebró la séptima edición de la Noche de los Teatros con más de 200 actividades en 118 espacios de la región”. ABC, Viernes, 28 de marzo de 2014.
- “El polémico Natalio Grueso deja su cargo en el Ayuntamiento. Sitúa a Madrid como “una de las ciudad culturalmente más vibrantes del mundo”. ABC, Viernes, 14 de marzo de 2014.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Una segunda oportunidad. La reconversión de espacios abandonados en centros para la creación contemporánea vuelve a abrir el debate sobre el patrimonio, su rehabilitación y restauración, desde el estudio de sus límites y márgenes”. ABCD, 49. 2009.
- “Pistas para salir del centro. Del Estadio Bernabéu a Matadero Madrid, pasando por Moncloa y el Parque del Oeste. La Noche en Blanco también nos movilizará por estas zonas con propuestas sorprendentes y hasta licántropas...”. ABC, Jueves, 20 de septiembre de 2007.
- “Una noche para vivirla en blanco. Juegos de colores, artistas en directo, jardines privados que se abren al público, diseño, música, danza, circo, literatura... La Noche en Blanco invita a todos los madrileños a salir a la calle para descubrir la creación contemporánea por todos los rincones de la ciudad”. ABC, Miércoles, 5 de septiembre de 2007.
- “Elecciones27m Propuesta del PP “Madrid-Río”.” ABC, Domingo 20 de mayo de 2007.
- “Del Prado a Matadero Madrid. Poco a poco, las antiguas naves, cocheras y cuadras del Matadero de Madrid van dando paso a un centro cultural de vanguardia que aunará creación, formación y exhibición. Con este gran proyectos, el eje cultural Prado-Recoletos tendrá su continuidad hasta la plaza de Legazpi”. ABC, Lunes 27 de marzo de 2006.
- “El Centro se rehabilita con 273 actuaciones. El PP cifra la inversión de 216 millones y el PSOE dice que no se ha empezado ningún equipamiento”. ABC, Sábado 18 de febrero de 2006.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “El guardián de la memoria histórica de Madrid. Es uno de los edificios más grandes de Madrid y sus usos han variado tanto como cambios históricos vivió la ciudad. Cuartel de la Guardia Real y observatorio astronómico en los siglos XVIII y XIX, el Cuartel del Conde Duque despidió el XX con obras para convertirse en un gran centro cultural (Triángulo cultural)”. ABC, Martes, 5 de abril de 2005.
- “El Conde Duque, el Matadero y el Centro Cultural de la Villa formarán un gran triángulo cultural”. ABC, Martes, 5 de abril de 2005.
- “Gallardón cobrará hasta 10 euros por algunas de las exposiciones en el Matadero”. El Mundo, 21 de febrero de 2011.
- “El PSOE exige que se explique por qué se ‘dispara’ el presupuesto del Matadero”. El Mundo, Lunes, 10 de agosto de 2009.
- “Centros para producir arte. Los Ayuntamientos de Alcorcón y Madrid presentan en la feria Arco sus proyectos de creación y promoción cultural”. El País, Viernes, 10 de febrero de 2006.
- “Arganzuela, objeto artístico. El festival de creación Sismo trata de crear ‘puentes’ entre el distrito y el centro cultural Matadero”. El País, Jueves, 15 de octubre de 2009.
- “El matadero de Arganzuela se convertirá en museo de la Fundación Arco. El principal elemento cultural del viejo matadero lo constituirán las dos naves de Arco”. El País, Martes, 4 de marzo de 2003.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “El Matadero cobra vida. El gran Centro Cultural de Arganzuela prometido por el Ayuntamiento desde hace años comienza a funcionar con un taller, una sala de exposiciones y un recinto teatral”. El País, Viernes, 15 de junio de 2007.
- “El Matadero acumula retrasos e incumplimientos en sus obras. Gallardón quiere el Museo del Traje en la nave que deja Ifema en el centro cultural”. El País, Miércoles, 6 de febrero de 2008.
- “El Ayuntamiento iniciará en 2005 la rehabilitación del matadero de Legazpi. Alicia Moreno anuncia las primeras obras, aunque el complejo cultural tardará ocho años”. El País, Viernes, 29 de octubre de 2004.
- “El arte de ver otra ciudad. Los artistas Marlon de Azambuja y Tamara Arroyo crean nuevas maneras de mirar Madrid en Matadero”. El País, Sábado, 25 de julio de 2009.
- “Urbanismo planea adjudicar el proyecto cultural del antiguo matadero a una gestora de cines. El concejal Ignacio del río reveló ayer que Heron presentó su oferta fuera de plazo”. El País, Miércoles, 11 de diciembre de 2002.
- “Urbanismo anuncia que el matadero de Arganzuela será el ‘Guggenheim madrileño’”. El País, Jueves, 20 de abril de 2000.
- “Matadero Madrid, la tercera institución cultural mejor valorada del país”. El País, 10 de marzo de 2014.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Matadero empieza a cerrar sus zanjas. EL complejo cultural abrirá tres nuevos espacios entre mayo y septiembre”. El País, Martes, 15 de marzo de 2011.
- “Madrid gastará 124 millones para hacer del viejo matadero un centro de ocio”. El País, Domingo, 21 de abril de 2002.
- “Los recortes en Las Artes paralizan la apertura de un museo y un teatro. La rebaja del área cultural del Ayuntamiento alcanza a Matadero y Conde Duque. Se reduce también la aportación a fundaciones y ONG”. El País, 21 de mayo de 2012.
- “Aguirre y Cobo se citan en el Matadero. Los líderes del PP de Madrid rivalizan en ayudar a Rajoy a llegar a la Moncloa”. Público, 1 de julio de 2010.
- “”Stifter Ding”, un espectáculo de Heiner Goebbels sin intérpretes en Matadero”. Público, 21 de octubre de 2008.

EL CIUDADANO

- “Activismo de móvil en mano. Una organización de consumidores promueve con talleres y conferencias en Matadero opciones de compra colectiva para abaratar las tarifas de teléfono”. El País, 7 de mayo de 2014.
- “DJ en Matadero Madrid durante quince minutos”. El Mundo, 16 de agosto de 2013.
- “El espectador en el centro” El Mundo, 1 de junio de 2010.
- “El lector, como en casa, en ningún sitio. En Matadero Madrid”. El Mundo, Jueves, 7 de diciembre de 2012.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Matadero Madrid acoge el primer festival dedicado a la cultura adolescente. Festeen<18”. El Mundo, 12 de septiembre de 2013.
- “Factoría Cultural. El vivero de la industria creativa. El Matadero acoge a 41 emprendedores que luchan por convertir sus ideas en proyectos exitosos. Estas son sus historias”. ABC, Domingo, 6 de julio de 2014.
- “Es Capital. Unas generaciones más jóvenes, Cristina Lucas y Esther Pizarro. Redondas sus nuevas producciones en Matadero-Madrid (un centro a cuya dirección llegó hace unos meses Carlota Álvarez-Basso. Ambas muestras ponen de manifiesto el viraje en su política expositiva, con un interés por hacer de este, un ámbito para “los públicos”, que produce y exporta sus exposiciones)”. ABC, Sábado, 8 de febrero de 2014.
- “”Lo virtual puede ser muy real”. De formación arquitectónica, Pablo Valbuena se enfrenta al espacio desde una actitud mental. El madrileño ocupa ahora la galería MaxEstrella, LaLaboral y la Sala Parpalló”. ABC cultural, Sábado, 4 de septiembre de 2010.
- “Un barrio sube al escenario. Vecinos de Arganzuela analizan y retratan cómo ha sido la evolución del distrito en una obra de teatro”. El País, Domingo, 25 de octubre de 2009.

LA CULTURA

- “La gráfica de la ira. Dos exposiciones paralelas recopilan en Matadero los diseños y los stencil más colectivos”. El País, 31 de julio de 2014.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- "Álex Rigola estrena en Madrid "2666", su adaptación de la novela de Bolaño". Público, 19 de febrero de 2008.
- "La feria situará su colección en una nave del viejo matadero de Madrid". El País, Martes, 18 de febrero de 2003.
- "La creación contagiosa. Un montón de artistas variopintos llevan meses 'encerrados' en una nave de Matadero". El País, Viernes, 9 de diciembre de 2011.
- "Incendio cubano en Matadero. El colectivo caribeño Los Carpinteros prepara una instalación en el centro cultural de Madrid. El proyecto evoca las llamas sociales que nos abrasan". El País, 1 de diciembre de 2012.
- "El FRINGE viaja a Matadero. El festival, basculante entre lo alternativo y lo emergente, cambia su ubicación y amplía sus propuestas". El País, 8 de julio de 2013.
- "Lo suyo es suyo, y lo nuestro, también". El País, 16 de octubre de 2012.
- "Mucho arte in situ. Matadero acoge el festival de creación contemporánea SISMO". El País, Miércoles, 24 de noviembre de 2010.
- "Matadero prueba la danza. 'Rizoma', de Sharon Fridman, experimenta rodaje antes de volver a las plazas de París. El coreógrafo manifiesta su empatía con el Movimiento 15-M coincidiendo con su aniversario". El País, 12 de mayo de 2012.
- "Lluís Pasqual cierra el año Goldonio en el Matadero". El País, Viernes, 21 de diciembre de 2007.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Las artes agitan Madrid. La creatividad se expande en espacios muy diferentes de la ciudad. De los escenarios de las Naves del Español y la Central de Diseño, en Matadero, al CA2M de Móstoles”. El País, 25 de octubre de 2013.
- “Seguiré metiéndome en los charcos que haga falta”. Público, 16 de noviembre de 2012.
- “Matadero entre charcos”. El País, Domingo, 23 de septiembre de 2007.
- “Matadero se reconstruye con luz. Pablo Valbuena fusiona arte y arquitectura en una videoinstalación”. El País, Viernes, 26 de marzo de 2010.
- “Un vivero musical en la ciudad. La Red Bull Academy se instala en Madrid. Una escuela de creación que traerá decenas de conciertos, convertirá a Madrid en la capital de la electrónica por un mes y, cuando termine, dejará un nuevo espacio cultural para la ciudad”. El País, Viernes, 14 de octubre de 2011.
- “Teatro sin telón en Matadero. El Español culmina las obras de su tercer espacio escénico en el complejo cultural de Arganzuela”. El País, Sábado, 4 de septiembre de 2010.
- “Zinc Shower, una tormenta de ideas para promover la industria cultural española. Hasta 100 ponentes expondrán sus ideas y experiencias a los 3000 inscritos a las jornadas”. El País, 11 de abril de 2013.
- “Héroes del teatro pobre. Una exposición en el Matadero acerca la figura del director Jerzy Grotowski”. El País, Domingo, 8 de noviembre de 2009.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “El matadero de Legazpi se estrena como espacio teatral con ‘Falstaff’. Nueve compañías internacionales utilizarán el nuevo escenario al aire libre esta temporada”. El País, Jueves, 7 de julio de 2005.
- “Arte ‘insultante’ de ida y vuelta. Botella ordena reponer una imagen suya en una exposición municipal muy crítica con los políticos. El concejal de Las Artes la había retirado por creerla ofensiva”. El País, 4 de noviembre de 2013.
- “Arte corporal elevado al ‘CUVO’ en Matadero. El centro cultural acoge hoy y mañana seis grandes del ‘performance’.” El País, Sábado, 11 de diciembre de 2010.
- “Cabaré sobre ruedas. Las artes escénicas y la bicicleta se funden hoy en la plaza del Matadero. Swing o boleros para un tumultuoso público, al que se anima a ataviarse de los años veinte”. El País, 28 de agosto de 2014.
- “Caño Roto, escenario de cine. Un proyecto de Matadero busca que los vecinos retraten el barrio en un documental cantado”. El País, 1 de agosto de 2014.
- “Circo para estremecerse. El acróbata Johan Le Guillem un espectáculo inquietante en el Matadero”. El País, Sábado, 30 de enero de 2010.
- “Edificios para poner en valor un oficio. Tras su éxito en Matadero, los jóvenes Langerita y Navarro harán en la Serrería Belga el nuevo Medialab”. El País, 30 de diciembre de 2011.
- “‘Debajo del sombrero’ hay arte. En Matadero Madrid”. El Mundo, Viernes, 25 de abril de 2008.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “‘Rosas’ en el Matadero”. El Mundo, Sábado, 9 de junio de 2012.
- “De copas en el ‘Archipiélago’ vegetal de Matadero”. Metrópoli, Martes, 20 de julio de 2011.
- “Espabila y pedalea. ‘Festibal con B de Bici’.” Metrópoli, 24 de abril de 2012.
- “Las chicas conquistan en Madrid. Cierre del Día de la Música Heineken”. El Mundo, 20 de junio de 2011.
- “Las performances toman Madrid. Hasta el 20 de noviembre”. El Mundo, 10 de noviembre de 2010.
- “Matadero Madrid inaugurará mañana la instalación ‘Quadratura’. Su autor, Pablo Valbuena”. El Mundo, 25 de marzo de 2010.
- “El arte como salida laboral. Seis estudiantes crean sus obras en un espacio abierto público de Matadero”. El País, 12 de agosto de 2014.
- “Estudio Busca Talento” Fundación Banco Santander, en colaboración con Matadero Madrid y con el apoyo de Openbank presenta “Estudio Busca Talento”, un programa de residencias artísticas para estudiantes”. ABC, Lunes, 11 de agosto de 2014.
- “Pérez de la Fuente, Vera e Ignacio García, candidatos a dirigir el Español”. ABC, Miércoles, 9 de julio de 2014.
- “Escena al límite. La tercera edición de Fringe Madrid, que se celebrará del 2 al 27 de julio en Naves del Español/ Matadero, lo consolida como una referencia inexcusable del teatro más rupturista”. ABC, Sábado, 28 de junio de 2014.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Ikea celebra su 15 cumpleaños en España”. Yo, donna, 13 de mayo de 2011.
- “Imaginación rupturista. EL Teatro Español programa Madrid Refringe, donde se recuperan cinco de los más exitosos montajes representados en 2012 y 2013 en Fringe Madrid, festival de la escena alternativa”. ABC, Sábado, 29 de marzo de 2014.
- “Del cine al teatro, y viceversa. Teatro y Séptimo Arte se retroalimentan. El CDN ofrece ahora dos ejemplos del cine a las tablas: “Amantes”, de Vicente Aranda, y “El viaje a ninguna parte”, de Fernando Fernán Gómez”. ABC, Sábado, 1 de marzo de 2014.
- “XII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo”. ABC, Lunes, 11 de noviembre de 2013.
- “Desde Rusia con dolor. Coincide la próxima semana en la escena madrileña el estreno de dos obras de autores rusos: “La gaviota” de Chéjov, en la Sala Réplika, y “Diario de un loco”, de Gógol, en Matadero”. ABC, Sábado, 12 de octubre de 2013.
- “Iceberg: El contexto como punto de partida. Colectiva. Matadero Madrid”. ABC, Sábado, 6 de octubre de 2012.
- “No falta nada. La foto de autor tiene una cita en la cuarta edición de MadridFoto”. ABC, Sábado, 9 de junio de 2012.
- “De Paulina Rubio a Liza Minnelli. Música, danza, teatro clásico, cabaret ecuestre, títeres, cine, circo acrobático, ópera, danzacas, zarzuela,

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

flamenco... Un año más, los Veranos de la Villa refrescarán la vida artística y cultural de la ciudad". ABC, Martes 19 de junio de 2007.

- "'Performance" y teatro centran el VI Festival Escena Contemporánea. Este certamen incluye las artes escénicas menos convencionales". ABC, Jueves, 26 de enero 2006.

- "Una ópera "arrabalera" en el Matadero". ABC, 10 de agosto de 2005.

- "La gran obra de Bellini, en el Matadero. El matadero de Legazpi acoge desde ayer la ópera italiana "Norma", que se representará solo hasta mañana dentro de la programación de Los Veranos de la Villa". ABC, Viernes 5 de agosto de 2005.

LO INTERMEDIO

- "El futuro es la coproducción. La nueva directora de Matadero Madrid defiende una gestión cultural basada en el trabajo en red con otras entidades y en los patrocinios. ¿Su presupuesto? Casi 3 millones de euros". El País, 18 de enero de 2013.

- "Cineteca reloaded. Nueva temporada". Metrópoli, Viernes, 12 de noviembre de 2012.

- "Matadero Madrid, el enclave cultura más valorado por "The New York Times". ABC, Domingo, 10 de febrero de 2013.

- "Una programación "inteligente e innovadora" abre la Casa del Lector. Los Príncipes de Asturias inaugurarán el día 17 el centro cultural que dirige César Antonio Molina". ABC, Viernes, 5 de octubre de 2012.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “Matadero, la ciudad de la cultura. Las instalaciones están prácticamente concluidas en un recinto de 150.000 metros cuadrados dedicado a todas las disciplinas de arte de vanguardia”. ABC, Domingo, 20 de noviembre de 2011.
- “El sueño de cualquier lector. La Fundación Sánchez Ruipérez ultima en Madrid la Casa del Lector, un innovador centro cultural centrado en el libro”. ABC, Martes, 23 de noviembre de 2010.
- “Matadero, más teatro que nunca. Abierta la tercera Nave del Español, un nuevo espacio escénico, didáctico y cultural”. ABC, Sábado, 4 de septiembre de 2010.
- “El Matadero, con traje verde. El proyecto de urbanizar esta zona, dentro de “Madrid Río”, prevé paseos, bosques, dehesas y sotos. Se actuará sobre 89.000 metros cuadrados a ambos lados del Manzanares. Las obras costarán 21,2 millones y tendrán que acabar en primavera de 2010”. ABC, Lunes 6 de julio de 2009.
- “Losa primeros inquilinos de Matadero. Primero fue PhotoEspaña, luego siguieron Los Veranos de la Villa y continuó La Noche en Blanco. Ahora, Matadero Madrid va abriendo sus naves a la creación contemporánea con Minback”. ABC, Miércoles 14 de febrero de 2007.
- “Cámara Madrid. Un cúmulo de miradas y reflexiones de artistas de todo el mundo toman de nuevo Madrid fieles a su cita con PhotoEspaña. Este año, además, se anuncian sorpresas”. ABC, Lunes 5 de junio de 2006.
- “De antiguo matadero a factoría cultural. Aspira a convertirse en un referente cultural del sur de Madrid que dé continuidad al gran eje Recoletos-

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

Prado hasta la plaza de Legazpi. El antiguo Matadero municipal va cediendo poco a poco su espacio a la creación más moderna”. ABC, Martes, 14 de marzo de 2006.

- “El mayor contenedor cultural de Madrid. Con más de 44 millones de euros de inversión y una superficie superior a 52.000 metros cuadrados, el Conde Duque se convertirá en un gran contenedor y difusor de bienes culturales ligados a la memoria de Madrid”. ABC, Miércoles 14 de septiembre de 2005.

- “Nuevos tiempos para el Matadero. Una fuerte inversión y varias inauguraciones le devuelven la vida”. Metrópoli. 17 de junio de 2011.

- “Matadero Madrid, ejemplo de colaboración público privada para The New York Times. Destaca su funcionamiento”. El Mundo, 24 de septiembre de 2013.

- “Inauguran un nuevo espacio para difundir el arte gráfico en el Matadero Madrid. Exposición ‘EL DISEÑO DICE’.” El Mundo, 5 de noviembre de 2007.

- “El Matadero de Madrid albergará el futuro Centro Nacional de la Moda”. Yo Dona, 29 de abril de 2008.

- “El antiguo matadero de ganado de Legazpi se transforma en un centro productor de arte”. El Mundo, 13 de marzo de 2006.

- “De nevera para el ganado a innovadora Casa del Lector. Fue el sueño del editor Sánchez Ruipérez. Un centro polivalente de investigación en torno al libro. Abre en octubre, pero su espacio en Matadero está ya listo”. El País, 29 de junio de 2012.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “De la idea a la empresa. La Factoría Cultural, recientemente abierta en Matadero, convierte los proyectos más creativos en modelos de negocio con los que abrirse camino en los mercados artísticos. Hablamos con varios de estos emprendedores”. El País, 9 de mayo de 2014.
- “Centro para la creación artística. Naves 8 y 9. Un futuro gran centro de la creación”. El País, Martes, 15 de marzo de 2011.
- “El proyecto cultural del matadero arranca con un nuevo teatro y un centro de arte urbano. Las primeras instalaciones estarán listas en septiembre, pero las obras no acabarán hasta 2011”. El País, Martes, 14 de marzo de 2006.
- “El Matadero cambia de timonel. Carlota Álvarez Basso sustituye en la dirección del centro cultural madrileño a Pablo Berástegui”. El País, 17 de octubre de 2012.
- “El director de la Noche en Blanco coordinará Matadero”. El País, Martes, 21 de octubre de 2008.
- “El Centro Cultural Matadero Madrid gana el Premio Fad de Arquitectura. El jurado reconoce el trabajo colectivo frente al individualismo de los profesionales estrella”. El País, 12 de julio de 2010.
- “Visión nocturna en el Matadero. Iñigo Manglano-Ovalle crea un juego de espejos en el centro cultural madrileño en el que la realidad se mira en la ficción y viceversa”. El País, Sábado, 30 de mayo de 2009.
- “Un Matadero de cine. El centro cultural se abre a la creación y la exhibición audiovisual de no ficción”. El País, Jueves, 22 de septiembre de 2011.

Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano.

- “La sombra de Matadero. Inaugurada la tearraza del centro cultural de Arganzuela para un verano a cubierto con cine, conciertos y actividades lúdicas en una plaza de camino al río”. El País, 28 de junio de 2012.
- “La Cineteca celebra sus números. EL centro de Matadero dedicado a los documentales presenta su nueva programación para otoño”. El País, 4 de septiembre de 2013.